



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술학박사 학위논문

현대 미술에 나타난 비(非)주체적 예술 활동의
‘사례’에 대한 연구

A Study on *the Examples* of the Non-subjective
Art-making in Contemporary Art

2018년 2월

서울대학교 대학원

미술학과 조소전공

강 정 호

현대 미술에 나타난 비(非)주체적 예술 활동의 '사례'에 대한 연구

A Study on *the Examples* of the Non-subjective
Art-making in Contemporary Art

지도교수 오 귀 원

이 논문을 미술학박사 학위논문으로 제출함

2018년 2월

서울대학교 대학원
미술학과 조소전공

강 정 호

강 정 호의 박사학위논문을 인준함

2018년 2월

위 원 장 문 주 (인)

부 위 원 장 이 용 덕 (인)

위 원 조 광 제 (인)

위 원 서 길 헌 (인)

위 원 오 귀 원 (인)

국문초록

본 연구는 예술 활동의 과정에서 의도치 않게 맞이하게 되는 비(非)주체적 생성(生成)의 사건을 제 고유의 짜임을 지닌 독립적인 예술 활동으로 간주하고, 이를 정합성을 갖춘 말과 글로 나타낼 수 있는 담론의 틀을 마련하는 데 목표를 둔다.

본인은 비(非)주체적 예술 활동을 언표하는 말과 글이 현대 미술의 장(場)에서 공공연하게 표출됨에도 불구하고, ‘작가’와 ‘작품’과 같이 예술 활동이 주체와 객체를 또렷이 명시하는 ‘주체적 예술 활동’의 토대가 되는 범주에 무력하게 흡수되는 상황에 오랫동안 의문을 품었다. 특히 비(非)주체적 예술 활동이 제도와 시장과 같은 현실 체제에서 작가와 작품의 정체성을 갱신시키는 요소로서 오용되는 사태에 대해 문제의식을 키워왔다.

본 연구는 항시 의식의 사각지대(死角地帶)에서 촉발하여 사후적으로 인지되는 비(非)주체적 예술 활동을 ‘작가’와 ‘작품’과 같이 확정된 주객(主客) 개념으로 나타낼 수 없는 무명(無名)의 운동으로 간주하고, 그것의 굴절되지 않은 실상에 접근하고자 했다. 이를 위해 본인은 예술 활동을 주체적 예술 활동과 비(非)주체적 예술 활동으로 방법론적으로 구분하고, 두 가지 예술 활동이 삶의 다양한 층위에서 나타나는 양상을 고찰했다.

본인은 비(非)주체적 예술 활동이 행위의 층위에서 조우(遭遇)하였을 때 그 고유의 짜임에 가장 근접할 수 있는 운동임을 유념하여, 비(非)주체적 예술 활동을 직접 경험한 이들의 증언을 핵심적인 연구 대상으로 삼았다. 본인은 그들의 증언이 ‘작가’, ‘작품’, ‘창작’과 같은 주체적 예술 활동의 중심 개념에 대한 거부에서 출발하여 자신이 경험하는 생경한 예술 활동의 실재를 포착하고자 하는 말과 글로 이행하는 것을 확인할 수 있었다.

그리하여 본 연구는 이제까지 주체적 예술 활동 속에 포섭되어 있었던 비(非)주체적 예술 활동을 제 고유의 개념에 의거하여 기술(記述)하고자 시도했고, ‘작품(work)’을 대신해서 ‘사례(example)’를, ‘작가(artist)’를 대신해서 ‘아무도 아닌 자(nobody)’를, ‘창작(creation)’을 대신해서 ‘반복(repetition)’

을 주요 개념으로 하는 비(非)주체적 예술 활동의 담론을 구성하였다.

본인은 이처럼 주체적 예술 활동에 수렴되지 않는 비(非)주체적 예술 활동의 단독성(singularity)을 나타내기 위해 아래의 예술 활동들을 ‘아무도 아닌 자’에 의해 ‘반복’된 비(非)주체적 예술 활동의 ‘사례’로서 기술하였다.

- 1) 자전거 바퀴, 1913년, 뇌이, ~~파르셀 뒤샹~~
- 2) 상한 오렌지, 1991년, 카쵸에이라, ~~카브라엘 오로츠코~~
- 3) 금속판에 남은 흔적, 1977년, 서울, ~~오귀원~~
- 4) 나무 상자, 1961년, 뉴욕, ~~로버트 모리스~~
- 5) 벽면의 흔적, 2016년, 서울, ~~옥현찰~~

본 연구는 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 말과 글로 표기할 수 있는 담론의 틀을 모색하면서도, 그 사례가 발현되는 행위의 층위에 항상 열려 있고자 한다. 각 사례의 서두에 표기된 ‘자전거 바퀴’, ‘상한 오렌지’, ‘금속판에 남은 흔적’, ‘나무 상자’, ‘벽면의 흔적’과 같은 산물(産物)들은 ‘1913년 뇌이’, ‘1991년 카쵸에이라’, ‘1977년 서울’, ‘2016년 서울’과 같은 특정한 역사적 지점에 귀속되면서도, ‘~~파르셀 뒤샹~~’, ‘~~카브라엘 오로츠코~~’, ‘~~오귀원~~’, ‘~~로버트 모리스~~’, ‘~~옥현찰~~’과 같은 정체성(identity)의 부정을 통해 고착된 상태에서 벗어난다. 그리하여 상이한 시공간에 발현된 것으로 기술되어 있는 사례들은 일정한 담론의 틀을 형성하면서도 비(非)주체적 예술 활동과 우연히 마주친 또 다른 ‘아무도 아닌 자’들의 ‘지금 여기’와 공명(共鳴)할 수 있는 여건을 마련한다.

본 연구는 비(非)주체적 예술 활동에 고유한 담론을 수립하기 위한 시론(試論)으로서 의의를 가지며, 일상 속에 아직 발굴되지 않은 채로 잠재해 있는 비(非)주체적 예술 활동의 사례들에 대한 후속연구를 예비(豫備)한다.

핵심어 : 비(非)주체적 예술 활동, 주체적 예술 활동, 아무도 아닌 자, 사례, 반복, 공명, 단독성, 정체성

목 차

서론

1. 연구의 배경	1
2. 연구의 목적	7
3. 연구의 방법	12
4. 주요 개념	19
5. 내용 및 구성	32

본론

1. 사례 I	
1.1. 개요	38
1.2. 자전거 바퀴, 1913년, 네이, 마르셀 뒤샹	43
2. 사례 II	
2.1. 개요	57
2.2. 상한 오렌지, 1991년, 카쵸에이라, 카브리엘 오로츠코	63
3. 사례 III	
3.1. 개요	77
3.2. 금속판에 남은 흔적, 1977년, 서울, 오귀원	83
4. 사례 IV	
4.1. 개요	119
4.2. 나무 상자, 1961년, 뉴욕, 로버트 모리스	124
5. 사례 V	
5.1. 개요	148
5.2. 벽면의 흔적, 2016년, 서울, 옥현철	153

결론	163
----------	-----

보론

1. 개요 1
2. 작품에서 작품으로 3
3. 로버트 모리스의 ‘필알리아스(Philalias)’론(論) 18

참고문헌

부록

1. (번역) 로버트 모리스 「직물에 잡힌 세 개의 주름 그리고
알레고리(혹은 이야기를 중단시키기 위해)로 쓰인
네 가지 자전적 독백」 1989 1
2. (원문) Robert Morris, 「Three Folds in the Fabric
and Four Autobiographical Asides
as Allegories (or Interruptions)」 1989 28

Abstract

서론

1. 연구의 배경

예술 활동(art making)에 참여하는 사람은 때로 자아(self)의 합목적적인 의식에 귀속시킬 수 없는 익명적인 힘의 작용에 의해 뜻밖의 예술적 성취가 이루어지는 것을 경험한다. 하지만 그 사람은 이 때 자신이 우연히 얻게 된 산물(産物)을 쉽게 내보이지 못한다. 그것이 자신의 신체와 정신을 경유하여 나타난 것은 사실이지만, 그것이 과연 자신의 ‘작품’이라 부를 수 있는 것인지 확신할 수 없기 때문이다. 그 산물이 동반하는 낯센이 자기 예술 활동의 일관성을 깨뜨릴 수 있다는 조바심에서 또는 그 누구도 그것을 작품으로 간주하지 않을 것이라는 두려움에서 그것은 공중(公衆)에게 노출되지 않고 그 사람의 작업실에 남는 경우가 많다.

우리는 현대 미술의 패러다임을 결정지었던 예술 활동의 주요한 국면에서 그와 같은 생경한 경험의 산물을 목격한다. 피카소(Pablo Picasso, 1881~1973)의 <아비뇽의 처녀들(Les Femmes d'Alger)>과 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887~1968)의 <자전거 바퀴(Bicycle Wheel)>와 같은 현대 미술의 핵심적인 작품들이 전시되지 않고 오랜 세월 작업실에 놓여 있었던 것은 이미 알려진 사실이다.¹⁾ 그 산물은 ‘파블로 피카소’, ‘마르셀 뒤샹’과 같은 특정한 정체성을 부여하기가 모호한 어떤 신체와 정신의 활동을 거쳐 제작되어, 의도된 전시와 의도된 감상이 이루어질 수 없는 은폐된 시공간에 오랫동안 머물렀다. 그 기간 동안 그 산물은 일상의 쓸모에 종속되어 있는 사물도 아니었고, 그렇다고 전시 될 수 있는 작품도 아니었다. 그것은 작업실에 놓여 있을 때조차 규정할 수 없는 무엇으로서 거의 망각된 상태에 있다가, 그 작업실을 드나들었던 소수의 방문객

1) Monica Bohm-Duchen, *The Private Life of a Masterpiece* (University of California Press, 2001), p.202

들에게 뜻하지 않게 지각되었다.

그 산물과 대면하게 된 방문객들은 전시에 초대받아 ‘작가’의 ‘작품’을 감상하는 ‘관객’이 아니었다. 그 산물을 제작했던 사람과 마찬가지로 그 방문객들은 익명적인 제작의 힘이 작용하는 은밀한 시공간에 우연히 위치하였다. 그들은 작가라는 주체의 역할이 모호함에도 불구하고 이름 모를 힘에 의해 추동되는 생경한 예술 활동의 의미를 일깨우는 목격자이자 참여자가 되었다.

1907년 몽마르트(Montmartre)의 한 작업실에서 제작되었던 무명(無名)의 산물은 9년 후인 1916년에 <아비뇰의 처녀들>이라는 이름으로 살롱 당탱(Salon D’antin)에 전시되었고, 1913년 뉘이(Neuilly)의 한 작업실에서 제작되었던 무명의 산물은 몇 차례 다시 제작되는 과정을 거쳐 38년 후인 1951년에 <자전거 바퀴>라는 이름으로 시드니 재니스 갤러리(Sidney Janis Gallery)에서 전시되었다. 그로 인해 그 산물들은 그 누구의 것이라 할 수 없는 익명적 상태에 머무는 것을 매듭짓고, 특정한 작가에게 귀속되는 작품으로 귀결되었다.

하지만 생경한 예술 활동의 산물과 작품 사이의 간극은 그럼에도 불구하고 좁혀지지 않았다. <아비뇰의 처녀들>과 <자전거 바퀴>의 작가들은 작업실에 오랫동안 이름 없이 머물렀던 산물들이 ‘작품’으로 환원되는 사태를 혼쾌하게 받아들일 수 없었다. 피카소는 <아비뇰의 처녀들>을 1918년 한 차례 더 전시한 이후 그것을 캔버스 프레임에서 벗겨낸 채 말아서 보관하였다가 1924년에 팔아버렸고²⁾, 뒤샹은 만년의 인터뷰에서 <자전거 바퀴>가 예술 작품으로 제작된 것이 전혀 아니었다고 말했다³⁾.

그렇다면 1907년과 1913년에 익명적인 힘의 작용에 문득 이끌려 그 산물들을 제작하였던 그 사람들은 과연 누구였으며, 무엇이었을까? 그러한 예술 활동을 수행하였던 신체와 정신에 그들의 이름을 붙일 수가 없다면, 과연 그 신체와 정신은 누구에게 속한 것일까? 이는 비단 <아비뇰의

2) Jane Fluege. “Chronology” *Pablo Picasso* (Museum of Modern Art, exhibition catalog, edited by William Rubin), 1980. p.223

3) 베르나르 마르카데, 『마르셀 뒤샹』 (울유문화사, 2010), p.122

처녀들>과 <자전거 바퀴>와 같이 미술사에 등재된 특별한 작품에만 제기되는 예외적인 물음이 아니라, 예술 활동에 천착하는 사람들이 한 번 짚은 우연히 맞이하게 되는 물음이다. 하지만 그것은 작가와 작품이라는 예술 활동의 기본 전제를 뒤흔드는 불편한 질문이기에 대부분의 경우 깊이 고찰되지 않고 폐기된다.

본 연구는 예술 활동에 참여하는 사람으로서 본인이 조우(遭遇)하였던 익명적인 제작 행위에 대한 물음에서 시작되었다. 어느 시점부터 본인은 ‘나’의 의식에는 막연한 이끌림으로서 인지되었던 생경한 예술 활동이 본인의 신체와 정신을 통해 실행되는 것을 반복적으로 경험했다. 그러다가 우연한 계기⁴⁾에 의해 본인은 그것이 나의 의지와 무관하게 형성되는 독립적인 예술 활동일 수도 있다고 생각하게 되었다. 그것은 분명 본인의 신체와 정신과 깊이 결부되어 있는 것 같지만, 나의 의식 외부에 있는 동인(動因)을 통해 본인의 신체와 정신을 활동하게 만들었다.

본인은 그러한 예술 활동의 산물(產物)에 대해 피카소와 뒤샹이 <아버지의 처녀들>과 <자전거 바퀴>에 대해 보였던 것과 같은 회피와 유보의 태도를 갖게 되었다. 그 산물은 분명 예술 활동에서 발현되는 차이⁵⁾를 담지하고 있었지만, 본인을 비롯한 누군가의 ‘작품’으로 규정될 수는 없었

4) 본인이 직접 경험한 비(非)주체적 예술 활동의 계기에 대해서는 이 논문의 보론 「작품에서 작품으로」 p.3~18 참조

5) 예술 활동에서 발현되는 차이는 신체에 감각되는 ‘느낌’으로 다가와서 의식에까지 파급된다. 본인은 그것이 삶 속에 매순간 스쳐가는 무수한 느낌들을 다시 느끼는 메타(meta)적인 활동에서 산출되는 무엇이라 생각한다. 그 느낌은 이미 성립되어 있는 감각과 의식의 틀 속에 나타났을 때, 일정한 의미를 획득한다. 하지만 그 느낌이 기존의 틀 바깥에서 나타났을 때, 그것은 ‘메타적인 다시 느끼기’를 수행하면서도, 그저 낯설게 남는다. 그 느낌은 의미를 찾을 수 없는 상태에서 머물다가, 점차 그것의 의미를 나타낼 수 있는 새로운 감각과 의식의 틀을 구성해 나간다. 본인은 비(非)주체적 예술 활동에서 발현되는 차이가 후자의 낯선 ‘느낌’에 해당되는 것이라 생각한다.

‘차이’에 대해 심원한 사유를 펼쳤던 철학자 질 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925~1995)는 예술 활동에서 발현되는 차이가 ‘두 사물 혹은 두 대상 사이의 경험적 차이가 아니며’, ‘궁극적이고 절대적인’ 성격을 띤다고 말했다. 또한 들뢰즈는 그것이 ‘존재를 구성하고 우리가 그 존재에 대해 사유하고 이해할 수 있도록 해주는 것’이라고 언급하며, 그 차이가 세계를 새롭게 감각하고 의식하는 ‘관점’이자 ‘존재’로서 생성될 수 있음을 강조한다. (질 들뢰즈, 『프루스트와 기호들』, 민음사, 2004, p.72~73)

다. 본인은 나의 신체와 정신을 경유하였지만 나의 것이라 할 수 없는 이
 율배반적인 예술 활동과 그 산물을 비(非)주체적(un-subjected)⁶⁾이라고
 느꼈다. 왜냐하면 그것 자체의 속성뿐만 아니라, 그것에서 비롯되는 차이
 가 본인에게 유발하는 효과 또한 나라는 주체의 자기동일성에서 벗어나 있
 는 공백의 상태⁷⁾로 이행하는 것이었기 때문이다.

본인은 그러한 예술 활동을 경험하고 고찰하는 과정에서 점차 그것이
 작가라는 주체와 작품이라는 객체를 전제하는 예술 활동과 온전히 다른
 속성을 지닌 또 하나의 예술 활동이라는 생각을 갖게 되었다. 이러한 착
 상은 꼭 작가가 되지 않고서도, 꼭 작품을 제작하지 않고서도 차이를 산
 출하는 예술 활동에 참여할 수 있다는 가능성에 대한 물음으로 이어졌다.

하지만 그러한 예술 활동에 대한 탐구는 본인의 신체와 정신을 경유한
 산물을 통해서만 제대로 실행될 수 없었다. <아비뇽의 처녀들>과 <자전
 거 바퀴>를 특정한 무엇으로 대면할 수 없었던 피카소와 뒤샹과 마찬가지로,
 본인은 나의 신체와 정신을 거쳐서 산출되지만 ‘나’라는 주체와 무

6) 여기서 ‘비(非)주체적’라는 표현은 주체의 부정(否定)이나, 주체-비(非)주체의 이분법적
 인 대립을 뜻하지 않는다. ‘비(非)’라는 접두사를 통해 본인이 나타내고자 했던 바는 의
 식적인 주체가 활동하는 장(場)과는 독립적으로 존재하는 ‘다른’ 장을 제시하는 것이었
 다. 부정성(negativity)에 대해 비판적인 사유를 전개하였던 철학자 들뢰즈는 ‘비(非)’가
 부정적인 것과는 다른 어떤 것을 표현할 때가 있다고 말했다. 그리고 ‘비(非)’가 반대
 가 아니라 다름을 나타내는 것이며 ‘?-주체’와 같이 물음표로 대체할 수 있는 문제제기의
 역할을 한다고 주장했다. 그는 하이데거(Martin Heidegger, 1889~1976)가 말하는
 ‘비(非)’도 부정적인 것을 암시하는 것이 아니라 차이로서의 존재를 암시하고 있다고
 해석했다. (질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 민음사, 2004 p.159~161) 본인이 사용하는 ‘비
 (非)’라는 접두사도 의식적인 주체에 모든 요소가 귀속되는 예술 활동에 의문을 제기하
 고, 전혀 다른 장(場)에서 이루어지고 있는 예술 활동에 대한 접근을 꾀하고 있다.

7) 여기서 ‘공백의 상태’는 ‘차이’에 대한 주석에서 언급하였듯, 예술 활동에서 규정할 수
 없이 낮은 ‘느낌’이 신체와 정신에 과급되었을 때 ‘나’라는 주체가 맞이하게 되는 망아
 (忘我)적인 상황을 뜻한다. ‘내’가 이러한 상황을 회피하지 않고 그대로 맞이하게 될 때,
 기존의 세계와 결부되어 있는 자기동일성은 상실된다. 무척 희소하게 일어나는 이러한
 사건은 전율과 설렘을 동반하는 ‘비어 있음’의 경험을 ‘주체 없는’ 신체와 정신에 전한
 다. 본인은 이와 같은 공백 속에 모종의 자유가 깃들여 있다고 생각한다. 물론 그 자유
 를 직접적으로 향유하는 것은 ‘나’라고 할 수 없는 신체와 정신이다. 그러나 이러한 공
 백의 흔적이 사후(事後)적으로 ‘나’에게 인지되는 순간이 있지 않을까? 본 논문은 이처
 럼 ‘이미 있었던’ 공백의 경험과 문득 조우(遭遇)하는 희소한 순간들을 고찰하고 있다.

관하게 실현되는 단독적인 예술 활동에 대해 객관적인 거리감을 확보할 수 없었다. 그것은 분명 내 의식의 사각지대에 놓여 있었다. 나는 ‘나’이기 때문에 그러한 예술 활동의 산물을 분열된 몸과 마음으로 충만히 경험하면서도 그것을 명확하게 인지할 수 없었다. 그 산물의 의미는 오직 ‘나’ 아닌 타자들의 반응을 통해서만 발현되는 것이었다.

비(非)주체적 예술 활동의 산물이 맹점(盲點) 속에 진입하여 내가 더 이상 그 산물이 무엇인지 알 수 없게 되었을 때, 본인의 곁을 지나가는 타자들이 무심코 던지는 표정이나 몇 마디 말들이 그 산물의 잠재된 의미를 발현시켰다.⁸⁾ 하지만 이 때 본인은 이미 그 예술 활동으로부터 떨어져 나온 타자로서, 그들이 환기시키는 의미의 장(場)에 방문객으로서 사후적으로 초대되었다.

이러한 경험을 통해 본인은 비(非)주체적 예술 활동뿐만 아니라, 비(非)주체적 예술 활동을 의미로서 발현시키는 담론 또한 기존의 담론과는 근본적으로 다른 짜임을 나타낸다는 것을 인지하게 되었다. 특히 ‘나’라는 주체가 부재하는 신체와 정신으로 이행하는 속성을 지닌 그 예술 활동이 오로지 타자와 의도치 않은 만남을 통해서만 의미를 가질 수 있다는 사실을 자각하였다.

여기서 피카소의 <아비뇽의 처녀들>과 뒤샹의 <자전거 바퀴>에 내재되어 있는 비(非)주체적 예술 활동의 의미를 드러내기 위해서 가장 우선적으로 고찰해야 되는 것은 ‘피카소’와 ‘뒤샹’의 시점이 아니라, 그 작품들과 작업실에서 우연히 마주쳤던 방문객의 시점이다. 그들은 피카소와 뒤샹이라는 정체성을 와해시키면서 나타난 작가 없는 작품들과 대면하여 관객 아닌 어떤 존재가 된다. 이미 만들어졌지만 주체가 부재하는 그 산물들은 오직 그 방문객에 의해서만 의미로서 드러날 수 있다. 즉, 의도치 않게 그 방문객은 단자(單子)처럼 폐쇄되어 있는 비(非)주체적 예술 활동을 공명(共鳴)시키는 주체가 된다. 하지만 이때의 주체는 나의 의지를 실행하는 능동적 존재가 아니라, 스스로를 타자로서 간주하며 자신이 대면한 주

8) 이 논문의 보론 「작품에서 작품으로」 p.11~12 참조

체의 빈자리에 맞춰 ‘나’를 재구성하는 수동적인 존재가 된다. 그 결과 그 방문객의 ‘나’는 비(非)주체적 예술 활동의 비어 있는 주체의 자리에 들어서게 되지만, 아무런 주권도 행사할 수 없는 ‘나’, 아무런 정체성도 가질 수 없는 ‘나’로서 그 산물을 경험하고 드러내게 된다. 실제로 우리는 피카소의 <아비뇰의 처녀들>과 뒤샹의 <자전거 바퀴>를 비(非)주체적 예술 활동의 산물로서 인지하였던 방문객들이 누구인지 모른다. 그러나 그들이 정체성의 공백 속에 ‘아무도 아닌 자’로서 생산하였던 의미는 ‘피카소’, ‘뒤샹’과 같은 작가명과 ‘아비뇰의 처녀들’, ‘자전거 바퀴’와 같은 작품명으로 포착될 수 없는 생경한 담론의 흐름을 생성시켰다.

본인은 이처럼 의식적 주체를 이중으로 와해시키는 예술 활동의 실천과 그것의 의미를 실현하는 담론의 생성을 경험하면서, 그것이 통상적인 예술 활동에서 이루어지는 것과는 전혀 다른 단독성(singularity)에 대한 향유를 가져다준다는 것을 깨달았다. 아무도 아닌 존재가 되어 그 예술 활동을 경험할 때, 본인은 파악할 수 없는 생경함 속에서도 모종의 충만함을 느꼈다. 그것은 의지에 의한 추구와 성취와는 정반대되는 무관심과 이완 속에 찾아오는 만족감이었고, ‘나’라는 주체와는 무관한 어떤 장소에 다시 돌아왔다는 안도감이었다.

2. 연구의 목적

본 연구의 직접적인 목적은 예술 활동에서 경험하게 되는 비(非)주체적 공명(共鳴)의 사건을 제 고유의 짜임을 지닌 독립적인 예술 활동으로 분리시키고, 이를 제 고유의 정합성을 갖춘 말과 글로 언표 할 수 있는 담론의 틀을 마련하는 것이다.

본인은 이러한 예술 활동이 작가라는 주체의 배타적인 저작권(著作權)이 근본적으로 성립될 수 없는 ‘아무도 아닌 자’의 예술 활동이고, 타자와의 만남을 통해 비로소 의미가 발현되는 속성을 지닌다는 것을 드러내고자 한다.

예술 활동을 다루는 기존의 연구와 마찬가지로 본 연구는 현실 체제 속에 이미 일정한 정체성을 확보한 ‘작가’와 ‘작품’을 고찰한다. 하지만 본인은 그러한 항목들을 기본 단위로 하여 분절되어 있는 예술 활동 가운데, 비(非)주체적 속성이 두드러진 것들을 가려내어 ‘작가’와 ‘작품’에서 이탈한 무엇으로 재구성하고자 한다.

그러나 본인이 이처럼 비(非)주체적 예술 활동에 고유한 담론의 틀을 만들고자 하는 궁극적인 목적은 오늘날의 예술 활동에서 갈수록 존립 기반을 잠식당하고 있는 비(非)주체적 예술 활동의 단독성(singularity)⁹⁾이

9) singularity(프랑스어로는 singularité)는 폭넓은 함의를 지닌 현대 철학의 개념이다. 독특성, 특이성, 단독성 등 언급되는 맥락에 따라 다양한 용어로 번역된다. 철학자 김상환은 singularity를 ‘독특성’으로 번역하며 다음과 같이 해설했다. “독특한 것(le singulier)은 특수한 것(le particulier)과 구별된다. 특수성은 일반성(généralité)과 짝을 이루지만 독특성은 보편성(universalité)과 짝을 이룬다. 특수한 것은 평범하고 범상한 것(l'ordinaire)이지만, 독특한 것은 특이한 것(le remarquable)이고, 일반성의 포섭 능력이 무력화되는 지점을 이룬다. 독특한 것은 문맥에 따라 단독적인 것, 단독자로 옮겨야 할 때가 있다.” (『차이와 반복』, 민음사, 2004, p.26)

singularity를 현대 철학의 주요 개념으로 정립하는데 결정적인 기여를 한 들뢰즈는 다음과 같이 썼다. “특이성(singularité)은 본질적으로 전(前)개체적이고 비인칭적이고 비개념적이다. 그것은 개별적인 것과 집단적인 것, 인칭적인 것과 비인칭적인 것, 특수한 것과 일반적인 것에, 그리고 이들의 대립에 전적으로 무관하다. 그것은 중성적이다. 그러나 역으로 또한 그것은 ‘보통의’ 것과 다르다. 특이점은 보통의 것과 대립한다.” (질 들뢰즈 『의미의 논리』, 한길사, 1999, p.122 참조)

이 밖에 singularity에 대한 자세한 개설(概說)로 철학자 이정우가 쓴 『사건의 철학』 (그린비, 2011) 을 참조할 수 있다. 이 책에서 이정우는 singularity의 용례를 철학사

보존되고 향유될 수 있는 토대를 마련하는데 있다.

본인은 예술 활동에서 발현되는 유일무이함이 자아(self)의 정체성에서 비롯되는 것이 아니라고 생각한다. 본인은 오히려 그것이 자아의 정체성이 해체되는 사건에서 비롯되고, 그 사건이 타자에게 목격되고 공명됨으로써 비로소 실현된다고 본다. 예컨대 누군가 비(非)주체적 예술 활동의 산물 앞에서 이 세계에서 단 하나 뿐인 것 같은 어떤 느낌을 경험한다고 했을 때, 유일무이한 것은 그 예술 활동을 실행한 사람의 정체성도 아니고 그 산물을 목격하는 그 누군가의 정체성도 아니라는 얘기다. 이 때 유일무이한 것은 그 산물을 통해 이루어지는 이름 없는 공명(共鳴)의 사건 그 자체이다.

본인은 이 사건이 ‘피카소’나 ‘뒤샹’과 같은 이름을 구심점으로 삼는 담론 속에 흡수될 수 없다고 생각한다. 그러한 사건과 조우했을 때 ‘나’라는 주체는 더욱 ‘나’로서 결집되는 것이 아니라, 주체 없는 신체와 정신으로

적 관점에서 아래와 같이 정리한다.

“본래 ‘singulier’는 ‘단일한’을 뜻한다. 논리학에서 판단의 양(量)을 가리키는 말로서, ‘보편적인(universel)’과 쌍을 이룬다. 연관되는 말로서 ‘특수한’과 ‘일반적인’의 쌍이 있다. 전자가 하나/여럿/모두의 쌍이라면 후자는 일부의/대부분의 쌍이다. 모두 판단의 양에 관련된다. 근대 철학에 들어와서는 ‘singulier’라는 말에 또 다른 의미가 부여된다. 이 경우에는 ‘단독의’, ‘독특한’, ‘고유의’, ...등으로 번역할 수 있다. 이는 판단의 양보다는 비결정성에 관련된다. (...) 이 경우의 ‘하나’는 등질적인 양적 관계의 한 요소로서의 하나가 아니라 다른 것들로 환원되지 않는, 보편적/법칙적/필연적 존재로 흡수되지 않는 고유한 어떤 것을 가리킨다. (p.171~206)” 이정우는 같은 글에서 singularity를 현대의 후기구조주의와 연결시키면서, 그것을 “기본적으로 수학 - 해석학, 미분방정식으로부터 위상수학, 급변론으로 이어지는 계열 - 과 연관”되는 사유의 계열로 규정하며 singularity에 대한 논의를 이어나간다.

본 연구에서 singularity는 ‘단독성’으로 번역된다. 하지만 본인은 singularity를 근대 철학에서 쓰였던 맥락처럼 ‘주관적인 고유성’이라 생각지 않고, 오히려 그러한 ‘주관성’을 깨뜨리는 비(非)주관적인 지점이라 생각한다. 하지만 그것이 온전히 객관화 시킬 수 있는 무엇이라고 생각지도 않는다. singularity는 주객(主客)구도의 바깥에 낯설게 실재하고 있다. 본인은 singularity가 삶 속에서 ‘특이하고’, ‘독특한’ 무엇으로 감지되는 경우는 지극히 드물다고 본다. 그것은 오로지 삶과 이격된 담론의 장(場)에서만 ‘특이’할 수 있고, ‘독특’할 수 있다. singularity가 삶 속에서 경험되는 최소한 순간, 본인이 실제로 느끼는 것은 생경한 고립감이다. 그것은 ‘내’가 아닌 신체와 정신이 되어 세계를 감지하는 찰나이다. 그런 까닭에 singularity는 삶 속에서 경험된다 할지라도 스치듯이 지나가는 것, 위태롭고 분열적인 것, 그래서 규정할 수 없고 누구한테 터놓을 수 없는 것, 그러면서도 ‘나’와 무관한 무엇으로서 독립적으로 생동하는 것이다. ‘단독성’이라는 번역어는 이처럼 삶 속에서 singularity가 경험되는 양상을 나타내기 위해 선택되었다.

분산된다. 그렇게 주체 없이 흩어진 공백과 같은 상태에 이르렀을 때 예술 활동에 참여한 신체와 정신은 비로소 아무런 정체성에도 지배받지 않는 단독성에 이르게 된다.

하지만 이는 ‘나’라는 통합적인 주체가 인식할 수 있는 사건이 아니다. 그것은 죽음과 대면하는 일¹⁰⁾과 마찬가지로 이미 사라진 어떤 주체가 남겨놓은 흔적을 앞으로 사라질 또 다른 주체가 맞이하는 사건이다. 타자의 주검을 바라보는 사람과 마찬가지로, 비(非)주체적 예술 활동의 산물과 공명하는 사람은 자신이 대면하고 있는 명명할 수 없는 유일무이함 속에 앞으로 도래할 자아 해체의 사건을 예견하고, 그 사건을 향해 급속하게 이끌리게 된다.

하지만 그 사건은 죽음과 온전히 같지는 않다. 그것은 자아가 해체되는 순간 이후에도 여전히 ‘나’라는 주체가 들어설 수 있는 신체와 정신을 남겨 두며, 실제로 ‘나’라는 주체는 흩어져버린 신체와 정신을 종합하는 의식으로서 다시 복원된다. 하지만 이때의 자아는 그 사건 이전의 ‘나’와 흡사하면서도 다른 ‘나’이다. 사후(事後)의 ‘나’는 사전(事前)의 ‘나’로부터 기억, 습속, 정체성 등 연속성을 증명할 수 있는 수많은 요소들을 물려받지만, 결국 그로부터 단절된 타자가 된다.

본인은 비(非)주체적 예술 활동의 담론이 것처럼 사후(事後)에 비로소 진술될 수 있는 타자의 증언에 토대를 두고 있다고 생각한다. 그리고 비(非)주체적 예술 활동이 동반하는 단독성의 경험 또한 이미 일어났거나, 앞으로 일어날 사건으로서 현재의 ‘나’로부터 단절되어 있다고 생각한다.

이와 같은 속성을 지닌 예술 활동의 담론에서 우선적으로 고찰되는 것은 ‘어떤 사건이 일어났느냐’는 것이다. 여기에서 ‘누가’와 ‘무엇’은 그 사

10) 본인은 이따금 찾아오는 비(非)주체적 예술 활동의 순간이 이와 같은 죽음의 형식을 반복하고 있다고 생각한다. 특히 그것이 발현될 때의 은밀함과 숙연함 그리고 소통 불가능한 폐쇄된 사건과 절실하게 공명(共鳴)하고 있다는 느낌은 필연적으로 엄습할 죽음의 사태와 흡사하다. 비(非)주체적 예술 활동의 산물이 그것의 직접적인 생산자에게 기피되거나 방치되는 이유도 이러한 죽음과의 유사성 때문인지 모른다. 피카소가 <아비뇰의 처녀들>을 캔버스 프레임에서 벗겨내어 처박아두었다가 팔아버리고, 뒤샹이 <자전거 바퀴>를 의식의 사각지대에 방치해 두었던 것도 그 산물을 자아의 죽음과 관련지었을 때 더욱 설득력 있게 해석된다.

건의 구성 요소로서 중요성을 가질 뿐, 그 사건을 대변하는 지위에 이르지 못한다. 그 담론에서 ‘작가’는 일관된 의지로 예술 활동을 관장하는 주체가 아니라, 소설 속에 등장하는 인물처럼 사건에 종속되어 있다. 그는 자신의 의지로 통제할 수 없는 사건에 휘말려 자아를 잃게 된다. 그 담론은 그러한 자아 상실 사건의 목격자로서의 ‘방문객’의 진술에 의존하는데, 그 사건에 대해 증언하는 방문객들 가운데엔 이미 사후(事後)의 존재가 된 ‘작가’도 포함되어 있다.

그러한 담론을 기술(記述)하는 사람은 자신의 사상을 전개하는 ‘저자’가 아니라 그 사건에 대한 타자들의 진술을 수집하고 분류하고 재구성하여 그러한 사건을 추동했던 힘의 단서를 찾고자 하는 수사관과 같은 역할을 하게 된다. 특기할 점은 그것은 마치 연쇄되는 범죄처럼 한 번으로 끝나는 것이 아니라 미세한 차이를 나타내며 계속 반복된다는 것이다. 결국 반복되는 사건들은 언제 최초로 결성되었는지 파악할 수 없는 사건의 구성을 계속해서 반복하고 있는 사례(example)가 된다. 그리하여 비(非)주체적 예술 활동의 담론은 은폐되어 있는 그 사건의 단독성(singularity)에 접근하기 위한 사례 탐사의 형식을 띤다.

이 때, ‘피카소의 <아비뇰의 처녀들>’ 혹은 ‘뒤샹의 <자전거 바퀴>’와 같이 ‘작가’와 ‘작품’의 형식으로 표기되었던 예술 활동은 이와는 전혀 다른 ‘사례(example)’라는 형식으로 기술(記述)될 것이다. 하지만 이는 아직 가정될 뿐 현실 속에 실현된 적이 없다. ‘작가’와 ‘작품’은 여전히 예술 활동과 관련된 모든 담론에 있어 강력한 구심력을 발휘하는 기본 단위이고, 작가의 서명과 작품의 저작권은 제도와 시장과 같은 현실 체제를 유지하고 운영하는 데 있어 가장 핵심이 되는 물질적, 상징적 기반이다. 그런 까닭에 ‘작가’와 ‘작품’을 중심에 두지 않는 담론은 허구로서 받아들여지기 십상이다.

그 결과 몽마르뜨의 작업실과 뉘이의 작업실에 오랫동안 방치되어 있었던 비(非)주체적 예술 활동의 산물은 결국 나의 의지에 귀속되는 ‘주체적’ 예술 활동으로 환원되어 현실 체제 속에 ‘작가’와 ‘작품’으로 나타난다. 또

한 예술 활동에 대한 파격적인 인식을 드러내는 담론들조차도 작가와 작품이라는 주체적 예술 활동의 기본 요소가 발휘하는 구심력을 온전히 떨쳐내지 못한다.

이처럼 비(非)주체적 예술 활동이 현실 속에 절충적인 형식으로 환원되는 현상은 비(非)주체적 예술 활동의 핵심적인 의미라 할 수 있는 단독성의 향유를 파괴한다. 즉, 제도와 시장에 등록된 정체성을 지니는 예술 활동은 그 속성이 아무리 비(非)주체적 예술 활동에 가깝다 할지라도 이름 없는 사건의 단독성에 다다를 수 없다.

본 연구의 목적은 이와 같이 주체적 예술 활동 속에 포섭되어 있는 비(非)주체적 예술 활동을 실천의 층위에서, 담론의 층위에서, 현실 체제의 층위에서 단계적으로 독립시키는 것이다. 이를 통해 주체적 예술 활동에서 추구되는 자아 확장적인 스펙터클과는 대비되는 자아 소거적인 단독성의 향유를 예술 활동의 다양한 층위에서 보존하고자 한다.

3. 연구의 방법

본인은 상기(上記)한 목적에 접근하기 위해 예술 활동을 아래의 두 계열로 분류한다.

- 1) 주체적 예술 활동¹¹⁾
- 2) 비(非)주체적 예술 활동

여기서 주체적 예술 활동이란, 특정한 정체성을 지니는 자아(self)의 합목적적인 의식에 의해 실행되어, 그 행위에서 생성된 유무형의 산물(産物)이 온전히 그 자아에 귀속되어 있고, ‘작가’라는 주체가 누구인지, ‘작품’이라는 객체가 무엇인지 명확하게 규명할 수 있는 예술 활동을 뜻한다.

그리고 여기서 비(非)주체적 예술 활동이란, 특정한 정체성을 지니는 자아에게 실현되었지만 의식적인 합목적성이 결여되어 있어, 그 행위에서 생성된 산물의 귀속이 불분명하고, ‘작가’라는 주체, ‘작품’이라는 객체를 명확히 규명할 수 없는 예술 활동을 뜻한다.

하지만 주체적 예술 활동과 비(非)주체적 예술 활동 사이에는 이와 같

11) 본인은 이와 같은 조건을 구비한 ‘주체적 예술 활동’이 현대 사회의 ‘스펙타클(spectacle)’과 광범위하게 결합한다고 생각한다. 기 드보르(Guy Debord, 1931~1994)는 『스펙타클의 사회』(현실문화연구, 1996)에서 스펙타클을 ‘기존질서가 아무런 방해도 받지 않고 행하는 자신에 관한 담화이며, 자신을 찬미하는 독백이다. 그것은 존재조건에 대한 권력의 전체주의적 관리의 시대에 나타나는 권력 자신의 자화상이다(p.19)’라고 정의한다. 본인은 ‘스펙타클의 담화’가 자신의 전체주의적 속성을 은폐시키기 위해서 필요한 것이 예술 활동의 자율성이고, 이러한 자율성을 전유하기 위해서 충족시켜야 조건이 바로 ‘작가’와 ‘작품’과 같은 소유형식에 예술 활동을 귀속시키는 것이라 생각한다. 본인은 18, 19세기를 거쳐 확립된 예술 활동의 자율성이 20세기의 대중문화 산업과 결합하면서 상당부분 기만적인 이데올로기가 되었다고 본다. 실제로 오늘날 문화의 전면에 나타나는 ‘작가’와 ‘작품’들은 자율적인 이미지를 가장(假裝)할 뿐이지, 전혀 자율적이지 못하다. 그것은 문화 산업의 충실한 부속일 따름이고, 그것이 ‘주체’로서 지니는 위상도 지극히 종속적인 것이다.

은 규정의 대비(對比)만으로 드러낼 수 없는 다수의 차이가 있다. 그 차이는 삶 속에서 예술 활동이 경험되는 층위에 따라 다른 양상으로 나타난다. 본인은 삶 속에서 예술 활동이 경험되는 층위를 아래와 같이 세 가지로 나눈다.

- a) 행위의 층위 (신체와 정신)
- b) 담론의 층위 (말과 글)
- c) 체제의 층위 (제도와 시장)

본인은 행위의 층위에서 주체적 예술 활동과 비(非)주체적 예술 활동은 단자(單子)처럼 분리 되어 있다고 생각한다. 신체와 정신이 투여되는 예술 활동에는 자기 동일성의 범주 안에서 이루어지는 것과, 범주 밖에서 이루어지는 것이 있다. 자아는 전자에 해당하는 것을 주체적 예술 활동의 계열에, 후자에 해당하는 예술 활동을 비주체적 예술 활동의 계열에 배치할 수 있다.

하지만 그러한 배치는 동시에 이루어지는 것이 아니다. 자기 동일성의 범주 안에서 이루어지는 예술 활동은 실행되는 즉시 자아에게 귀속되어 주체적 예술 활동의 계열에 배치된다. 하지만 나머지 자기 동일성의 범주 바깥에 이루어지는 예술 활동은 언제 실행되었는지도 모르게 나타나 신체와 정신의 가장자리를 모호하게 맴돌 뿐이다. 자아가 그러한 예술 활동의 실체를 인지하는 것은 언제나 사후적(事後)이다. 자아는 자기 동일성의 범주 바깥에서 발생한 예술 활동이 무명(無名)의 운동이 되어 자신의 신체와 정신을 이끌었다는 사실을 항상 그것이 끝나고 나서야 자각한다.

이 때 자아는 이처럼 특정한 주체에 귀속되지 않는 예술 활동을 비(非)주체적 예술 활동의 계열에 배치되면서, 그것이 주체적 예술 활동의 계열에 배치된 주체적 예술 활동과 어떤 차이를 지녔는지 비로소 인지하게 된다. 그리고 자아는 그 차이가 무엇보다 시간적인 속성에 근거해 있음을 자각하게 된다. 즉 주체적 예술 활동의 계열은 항상 현재의 시점에서 자

아에 귀속되고, 비(非)주체적 예술 활동의 계열은 항시 과거 및 미래의 시점으로 자아에게 사후적으로 자각된다. 행위의 층위에서 두 계열의 분리가 마치 떨어져 있는 두 개의 단자(單子)처럼 아득하게 느껴지는 것도 이 때문이다. 그런 까닭에 예술 활동의 현장에 있는 자아는 주체적 예술 활동과 비(非)주체적인 예술 활동을 결코 동일하거나 연속된 무엇으로 간주할 수 없다.

하지만 예술 활동의 현장에서 이처럼 첨예하게 드러났던 시간적인 차이는 ‘이미 일어난’ 예술 활동을 언표(言表)하는 담론의 층위에서는 그 중요성을 잃는다. 말과 글로 표상되는 예술 활동은 주체적 예술 활동의 계열이든 비(非)주체적 예술 활동의 계열이든 자아의 시점에서는 이미 사후적인 상태에 있고, 자아는 예술 활동이 실행된 시간의 바깥에서 두 계열을 균등한 거리에서 조망하게 된다. 이 때 두드러지는 것은 시간적인 차이가 아니라 공간적인 차이이다. 즉, 자아는 주체적 예술 활동과 비(非)주체적 예술 활동을 언표 하는 과정에서 두 계열을 동일한 담론의 그물망 위에 놓게 된다. 행위의 층위에서 자아는 두 계열 사이의 차이를 언표 할 수 없었다. 하지만 담론의 층위에서 자아는 두 계열 사이의 차이를 언표 할 수 있다. 자아는 그러한 차이를 말과 글로 표상함으로써 주체적 예술 활동과 비(非)주체적 예술 활동의 틈새를 봉합한다. 그 결과 두 계열은 단자(單子)처럼 분리되는 것이 아니라, 동전의 양면처럼 하나로 결합된다. 그리하여 담론의 층위에 위치한 자아에게 두 계열은 상이한 예술 활동의 두 집합 아니라, 동일한 예술 활동의 상이한 두 측면이 된다.

담론의 층위에서 이루어지는 두 계열 간의 결합은 자기 동일성의 범주에 사후적으로 진입하는 비(非)주체적 예술 활동을 무리 없이 언표 하는 것 같지만 실제로는 그것의 핵심적인 속성을 사상(捨像)시킨다. 비(非)주체적 예술 활동은 자기 동일성이 관철되는 시공간에서는 자아에게 인지되지 않는다. 그것은 자아의 자기 동일성이 상실되는 시공간에서만 신체와 정신의 가장자리에 닿는다. 비(非)주체적 예술 활동이 무명(無名)의 운동에 추동되어 언표 할 수 없는 경험을 생성시키는 순간도 이 때이다. 물

론, 이러한 경험은 사후적으로 인지됨으로써, 자기 동일성이 관철되는 시공간 속으로 진입하고 언표 가능한 상태가 된다. 하지만 이처럼 자아가 주관하는 담론의 그물망 속으로 수렴된 예술 활동은 더 이상 자아의 사각지대(死角地帶)에서 발현하던 비(非)주체적인 속성을 유지할 수 없게 되고, 결정적으로 그것을 추동했던 무명(無名)의 운동과 절연하게 된다. 결국 담론의 층위를 거치면서 동일한 예술 활동의 한 측면으로 표상되는 비(非)주체적 예술 활동은 단지 과거에 비(非)주체적이었던 예술 활동의 흔적일 뿐, 비(非)주체적 예술 활동의 실재와는 거리가 있다.

그러나 체제의 층위에 이르러서는 예술 활동의 한 측면으로 표상되었던 그러한 흔적마저도 사라진다. 제도와 시장 같은 현실 체제 속에서 실행되는 예술 활동은 주체적 예술 활동의 계열로 강력하게 환원된다. 여기에서 예술 활동은 사용 가치와 교환 가치를 지니는 일종의 재화(財貨)로서 제작, 소유, 양도된다. 이를 위해 예술 활동은 ‘작품’이라는 객체의 형식을 갖춰야 하며, 그것의 귀속을 나타낼 수 있는 ‘작가’라는 주체의 형식도 견비해야 한다. 특히 예술 활동이 특정한 귀속을 갖지 않는 공공재(公共財)로서의 성격보다, 특정한 귀속을 갖는 사유재(私有財)로서의 성격이 우세한 오늘날의 현실 체제에서 시장과 제도 속에 실질적으로 구현될 수 있는 것은 주체적 예술 활동의 계열에 속한 예술 활동 밖에 없다. 그런 까닭에 체제의 층위에서 비(非)주체적 예술 활동은 주체적 예술 활동에서 ‘작가’가 ‘작품’을 산출하는 도중 때때로 겪게 되는 특수한 경험으로 주체적 예술 활동의 계열 속에 흡수되거나, 아니면 존재하지 않는 것으로서 소거된다.

이처럼 삶의 층위마다 다른 관계 양상으로 나타나는 주체적 예술 활동의 계열과 비주체적 예술 활동의 계열을 표로 정리해 보면 다음과 같다.

표1)

	주체적 예술 활동과 비(非)주체적 예술 활동의 관계 양상
행위의 층위	상이한 예술 활동으로 분리
담론의 층위	동일한 예술 활동으로 결합
체제의 층위	단일한 예술 활동으로 환원

위의 표에서 나타난 분리, 결합, 환원의 양상에서 변화를 겪은 계열과 그렇지 않은 계열은 명확히 구분된다. 주체적 예술 활동의 계열은 일종의 상항(常項)으로서, 모든 층위에서 제 모습을 나타낸다. 하지만 비(非)주체적 예술 활동의 계열은 일종의 변항(變項)으로서 층위에 따라 모습을 달리 한다. 이처럼 삶의 층위에 따른 두 계열의 모습을 표로 정리하면 다음과 같다.

표2)

	주체적 예술 활동	비(非)주체적 예술 활동
행위의 층위	주체의 행위로 나타남	그 자체로 드러남
담론의 층위	담론 속 언표로 나타남	담론 속 언표에서 굴절됨
체제의 층위	체제 속 정체성으로 나타남	체제 속 정체성으로 환원됨

위의 표를 통해 확인되는 것은 아래와 같다.

- 1) 주체적 예술 활동은 삶의 모든 층위에서 현저하게 경험된다.
- 2) 비(非)주체적 예술 활동은 삶의 특정한 층위에서만 현저하게 경험되고, 나머지 층위에서는 본질을 잃거나 환원된다.

이를 통해 추론할 수 있는 사실은 오늘날의 삶에서 나타나는 예술 활동은 대부분 주체적 예술 활동에 속하고, 비(非)주체적 예술 활동은 단지 예외적인 상황에서만 제대로 경험될 뿐, 그것이 주체적 예술 활동과 구분되는 예술 활동이라는 것을 인지하기가 힘들다는 점이다. 아이러니한 것은 비(非)주체적 예술 활동에 대한 이러한 간과(看過)가 그것에 대한 언표와 담론이 양산되고 ‘작가’들이 비(非)주체적 예술 활동을 ‘작품’ 생산의 주요한 방법론으로 삼는 현실 속에서도 지속된다는 점이다. 그 결과 비(非)주체적 예술 활동은 무수히 거론되고 실행되는 것 같으면서도, 실제로는 아주 희소하게 감지된다.

비(非)주체적 예술 활동의 이와 같은 아이러니한 희소성은 담론과 체제의 층위에서만 예술 활동을 경험하는 자아에겐 쉽게 자각될 수 없다. 그것은 행위의 층위에서 예술 활동을 실행하는 자아, 그 가운데서도 자기동일성의 범주 바깥의 신체와 의식에게 일어나는 사건을 그 자체로 받아들이는 자아에게만 예외적으로 자각된다. 그리고 비(非)주체적 예술 활동에 대한 이러한 자각은 자기동일성을 지닌 자아의 힘에 의해 이루어지는 것이 아니라, 자아의 바깥에서 작용하는 무명(無名)의 운동이 자기동일성의 가장자리에 놓인 신체와 의식에 ‘우연히’ 스며들면서 이루어진다.

본인은 비(非)주체적 예술 활동에 대한 이와 같은 일련의 인식을 통해 아래와 같은 물음을 갖게 되었다.

물음1) 비(非)주체적 예술 활동이 주체적 예술 활동에 의해

담론의 층위에서는 굴절되고,

현실의 층위에서는 환원되는 현상이 과연 당연한가?

물음2) 비(非)주체적 예술 활동을 굴절시키지 않고 온전하게

드러낼 수 있는 담론이 가능한가?

물음3) 비(非)주체적 예술 활동을 환원하지 않고 온전하게

드러낼 수 있는 현실 체제의 양식(樣式)이 존재하는가?

이러한 물음은 행위의 층위, 즉 예술 활동이 실행되는 현장에서 비(非)주체적 예술 활동을 그 자체로서 직접 경험한 자아로부터 제기되는 것이다. 그와 같은 경험은 주체적 예술 활동과 비(非)주체적 예술 활동의 차이를 환원할 수 없는 무엇으로 인지하게 만들고, 결국 그러한 차이를 봉합하고 소거시키는 기존의 담론과 현실 체제를 재고(再考)하도록 추동한다. 그리고 이러한 물음은 특수한 사회문화적 구조와 표상의 형식을 가진 현대 미술이라는 패러다임의 터부에 근접한다.

4. 주요 개념

본 연구는 비(非)주체적 예술 활동을 담론의 층위에서 기술(記述)한다. 하지만 비(非)주체적 예술 활동을 위한 담론은 아직 잠재되어 있다. 현재로서는 그러한 담론의 계기들만이 산개되어 있을 뿐이다. 그래서 어떠한 예술 활동이든 담론의 층위에서 언표 되기 위해서는 여전히 주체적 예술 활동의 틀을 벗어날 수 없다. 실제로 ‘작가’, ‘작품’이란 용어를 쓰지 않고 예술 활동에 대해 논하는 것은 아직 상상하기 힘들다.

본 연구는 비(非)주체적 예술 활동을 ‘작가’가 ‘작품’을 ‘창작’하는 행위라고 기술하지 않는다. 행위의 층위에서 경험된 비(非)주체적 예술 활동은 ‘작가’라는 주체, ‘작품’이라는 객체, ‘창작’이라는 의도적 행위로 설명할 수 없는 것이라 간주하기 때문이다. 또한 본 연구는 그것이 실행되었을 때 이루어지는 경험과 향유의 양상도 주체적 예술 활동의 틀을 벗어난다고 간주한다. 결국 비(非)주체적 예술 활동을 담론의 층위에서 기술(記述)하는 일은, 비(非)주체적 예술 활동을 나타내기에 적합한 용어를 선택하여 개념으로 만드는 일과 함께 진행될 수밖에 없다. 하지만 담론의 틀을 이루는 개념 군(群)이 형성되는 과정에서 이루어진 비(非)주체적 예술 활동에 대한 기술은 과도기적 혼란을 초래한다. 그 때문에 본 논문에서 고찰되는 비(非)주체적 예술 활동은 아래의 과정을 거쳐 재차 기술된다.

과정 1) 개념 군(群)이 형성되기 전에 이루어지는 비(非)주체적 예술 활동의 기술(記述)

과정 2) 개념 군(群)이 형성되는 중에 이루어지는 비(非)주체적 예술 활동의 기술(記述)

과정 3) 개념 군(群)이 형성된 후에 이루어지는 비(非)주체적 예술 활동의 기술(記述)

본 연구는 과정1)에서 촉발한 문제의식을 바탕으로 과정2)를 실행하고, 과정2)에서 도출된 결과로서 과정3)을 실행하는 절차를 거쳤다. 즉, 본인은 주체적 예술 활동의 틀에 노출되어 있는 수많은 말과 글 가운데, 비(非)주체적 예술 활동을 나타내고자 하는 일탈적인 언표(言表)들¹²⁾을 수집하였고, 그러한 과정에서

12) 본인이 수집한 언표들은 크게 두 계열로 나뉜다. 첫 번째 계열은 예술 활동에 직접

비(非)주체적 예술 활동을 공통적으로 기술 할 수 있는 개념 군을 간추리고자 했

참여하여, 비(非)주체적 예술 활동의 낯선 ‘공백’을 망아(忘我)의 상태에서 느꼈던 사람들의 말과 글이다. 두 번째 계열은 사유 활동에 직접 참여하는 사람들이 사유의 ‘아포리아(απορία, 막다른 길)’에 처했을 때 도출한 말과 글이다. 첫 번째 계열의 연표는 ‘느낌’을 표기(標記)한 것이고, 두 번째 계열의 연표는 ‘생각’을 기술(記述)한 것이다. 그 두 계열은 담론의 장(場)에서 분리되어 있으면서도 서로 긴밀하게 상호작용한다. ‘느낌’은 담론을 구성하기 위해 ‘생각’을 필요로 하고, ‘생각’은 실재(實在)에 닿기 위해 ‘느낌’을 필요로 한다. 그러나 본 연구에서 집중적으로 고찰하는 것은 첫 번째 계열의 연표들이다. 두 번째 계열의 연표들은 ‘저자(著者)’의 주권에 강력하게 귀속되어 있어, 항상 ‘누군가’의 말과 글로 언급될 수밖에 없고, 여기에는 배타적인 저작권이 행사된다.

반면 첫 번째 계열의 연표들은 그러한 저작권에서 특이하게 벗어나 있다. 예컨대 마르셀 뒤샹이 자전적 바퀴의 제작 경험을 얘기하면서 ‘완전히 비어 있는 영역’을 언급할 때(본 논문 p.40 참조), 오귀원(1956~)이 자신의 예술 활동에 대해 얘기하면서 ‘고유한 존재의 비어 있음’(본 논문 p.105쪽 참조)을 언급할 때, 로버트 모리스(Robert Morris, 1931~)가 어린 시절의 기억을 반추하면서 ‘강렬한 공백의 순간’ 얘기할 때, ‘비어 있음’ 혹은 ‘공백’이라는 어휘가 누구에게 귀속되는지 굳이 따질 필요가 없다. 그 이유는 그것이 단독적인(singular) ‘느낌’에 대한 표기(表記)이기 때문이다. 하지만 동일한 개념이 ‘생각’에 대한 기술(記述)로 제시되었을 때, 그것은 플라톤(Plato, BC 427 ~ BC 347)에서 알랭 바디우(Alain Badiou, 1937~)까지 공백을 사유했던 무수한 사람들의 연표와 비교되어야 하고, 대부분의 경우 그 개념을 사용할 수 있는 주권이 문제된다.

본 연구는 ‘느낌’의 표기에서 그치는 것도 아니고, ‘생각’의 기술로만 이루어지는 것도 아니다. 그 두 가지는 공존한다. 본 연구에는 분명 오늘날 사유 활동에 참여하는 사람들에게 널리 공유하는 ‘생각’들이 내재되어 있다. 실제로 본인도 그들과 다름없이 ‘위대한 저자(著者)’들의 말과 글에서 자극을 받으며 생각을 전개 했다. 하지만 그것은 예술 활동의 단독적인(singular) ‘느낌’에 초점을 둔 사유 활동이었다. 본 연구의 지향은 마르셀 뒤샹, 오귀원, 로버트 모리스와 같이 예술 활동에 직접 참여했던 사람들이 지녔던 ‘느낌’에 대한 ‘생각’을 그것의 단독적인 성격에 맞게 심화시키는 데 있다. 그러한 ‘생각’과 질 들뢰즈, 조르주 아감벤, 알랭 바디우와 같은 ‘위대한 저자’들의 사유 활동은 어떠한 관계를 갖는 것일까? 실제로 예술 활동에서 생성되는 ‘느낌’은 종종 ‘위대한 저자’들의 ‘생각’과 합치되는 경우가 많다. 이 때 ‘느낌’의 직관적인 표기(表記)는 ‘생각’의 논증적인 기술(記述)에 귀속되는 것처럼 보인다. 하지만 본인은 들뢰즈, 아감벤, 바디우와 같은 사람들을 ‘위대한 저자’로 만들었던 사유의 아포리아가 근본적으로 공백을 맞이한 ‘느낌’과 유사한 무엇이라고 생각한다. 그것은 강력한 보편성을 지니기 때문에 그 이름들을 ‘우월하고’, ‘함부로 언급할 수 없는’ 존재로 만들지만, 동시에 그것은 쉽게 공유될 수 없는 단독성에 고립되어 있다. 그들의 사유가 난해해 질 수 밖에 없는 까닭도, 그들이 비범해서가 아니라, 그들이 ‘유일무이한’ 아포리아 속에서 제대로 방향하기 때문이다. 본인은 그러한 아포리아가 결코 그것의 ‘특수한’ 의미를 정리해 놓은 해설서를 통해 ‘일반적’으로 이해될 수 없다고 생각한다. 그리고 아포리아의 보편성은 오로지 각각의 삶에서 처하게 되는 아포리아의 단독성을 강렬하게 경험할 때 비로소 공명(共鳴)되는 것이라고 생각한다.

본인은 마르셀 뒤샹, 오귀원, 로버트 모리스의 연표를 ‘아무도 아닌 자’의 ‘느낌’으로 간주하였듯이, 질 들뢰즈, 조르지 아감벤, 알랭 바디우의 연표를 ‘아무도 아닌 자’의 ‘생각’으로 간주한다. 물론 이러한 조치는 그들의 연표를 ‘강정호’라는 무명씨의 자의적인 사고(思考) 속에 배치시키기 위해서가 아니라, 그들의 연표에서 감지하였던 보편성의 징후를 ‘강정호’라는 무명씨의 단독성 속에서 보다 강렬하게 공명하기 위해서이다.

다.

그 결과 개념 군을 형성되는 과정에서 이미 기술되었던 비(非)주체적 예술 활동을, 정리된 개념 군으로 다시 기술하는 작업을 거칠 수밖에 없었다. 본 연구의 내용을 이루는 일정 수의 비(非)주체적 예술 활동은 이러한 절차에 의해 다시 기술되고 다시 배치되었다. 아래에 제시된 개념 군(群)은 사실 연구가 상당히 진행된 시점에서 도출된 것이다. 하지만, 그것은 본 연구를 기틀 짓는 토대로서 다시 연구의 시초에 놓고, 그로부터 연구는 재차 진행된다.

이처럼 거듭 시도되는 연구 속에 자리 잡은 개념 군(群)을 주체적 예술 활동의 개념 군(群)과 대비해서 나타내면 아래와 같다.

표3)

	비(非)주체적 예술 활동	주체적 예술 활동
기본 단위	사례(example)	작품(work)
동인(動因)	의명적 힘의 반복(repetition)	작가의 창작의지(creative will)
수용-실행자	아무도 아닌 자(nobody)	작가(artist)
경험의 유형	지연(delay)과 망각	선취(preoccupy)와 자각
향유의 성격	공백(void)의 향유	정체성(identity)의 향유
공유의 형식	비(非)동시적 공명(resonance)	동시적 인과(causality)

위 표에서 제시된 개념들을 차례로 상술하면 다음과 같다.

a) 사례(example)¹³⁾

본 연구에서 ‘사례’는 ‘작품’의 개념을 대체하는 예술 활동의 기본 단위이다. 비(非)주체적 예술 활동은 작품이라는 대상을 제작하고 감상하는 행위가 아니라, 현실 체제 속에 고착되어 있는 자아가 돌연한 감각적 계기에 의해 아무도 아닌 자(nobody)로 이행하여 체제 바깥의 공백을 향유하게 되는 사건이다.

그 사건은 일회적으로 완료되는 것이 아니라, 지속적으로 반복되면서 일정한 전형(典型)에 근접한다. 하지만 단지 근접할 수 있을 뿐 전형에 닿지는 못한다. 그 결과 그 사건은 전형의 일정한 측면을 드러내는 사례가 된다.

사례는 완료되지 않는 사건의 형식을 취하기 때문에, ‘작품’과 같이 완결된 대상의 형태로 환원할 수 없다. 즉, 자아는 자신에게 반복되는 사례가 일정한 환경, 일정한 감각적 계기에 의해 발생한다는 것을 알지만, 그것을 완료된 전형으로 객관화시킬 수가 없다. 왜냐하면 그것은 반복될 때마다 자아가 추정해 놓은 전형을 깨뜨리기 때문이다. 하지만 그것은 일정한 전형이 있다는 느낌만큼은 계속 유지시킨다.

자아는 사례가 발생하는 계기에 의식적으로 다가갈 수는 있지만 정확한

13) 본인은 비(非)주체적 예술 활동을 표기(表記)하는 용어가 다음과 같은 요건을 갖추어야 한다고 생각했다. 첫째, 그것은 비(非)주체적 예술 활동이 일종의 ‘사건’임 나타낼 수 있어야 한다. 둘째, 그것은 비(非)주체적 예술 활동의 사건이 잠재된 전형(典型)의 현실화라는 것을 나타낼 수 있어야 한다. 셋째 그것은 전형의 불완전한 모상(模像)이 아니라, 상황에 따라 다르게 나타나는 전형 자체라는 것을 나타낼 수 있어야 한다.

본인은 이러한 요건을 충족시키는 ‘사례’라는 용어를 조르지오 아감벤(Giorgio Agamben, 1942~)의 『사물의 표시』(도서출판 난장, 2014)을 읽는 과정에서 포착하였다. 아감벤은 ‘페러다임이 단순히 하나의 예, 개별 사례(p.16)’이며, 그것의 운동이 ‘특수에서 전체로 나가는 것도 전체에서 특수으로 나가는 것도 아니라, 개별에서 개별로 나가는 것(p.39)’이라고 말한다. 또한 그는 ‘페러다임’이 정식화 될 수 없고, 오히려 ‘범례(範例)적인 성좌 속에 있는 것’이라고 말한다. 본인은 여기서 언급되는 ‘페러다임’과 ‘개별 사례’의 관계가 비(非)주체적 예술 활동의 ‘잠재된 전형’과 ‘발현된 사건’의 관계와 공명한다고 생각했다. 특히, 페러다임이 ‘정식화 될 수 없고’, ‘개별에서 개별로 나가는 것’이라는 아감벤의 표현은 규정할 수 없는 사건으로 거듭되는 비(非)주체적 예술 활동의 속성에 적합한 기술(記述)이라는 생각을 했다. 본인은 이러한 연유로 비(非)주체적 예술 활동을 표기(表記)하는 용어로 ‘사례(example)’를 선택하였다.

지점을 결코 찾을 수 없다. 그 때문에 사례는 항상 뜻밖의 사건으로 경험된다. 자아에게 사례가 이미 일어났으면서도 아직 일어나지 않은 것 같은 이 율배반적인 사건으로 느껴지는 까닭도 이 때문이다. 자아는 이미 일어난 사건을 통해 사례의 속성을 어느 정도 알고 있지만, 그러한 앎은 아직 일어나지 않은 사건에 의해 쓸모없게 된다. 그래서 비(非)주체적 예술 활동에서 이루어지는 자아의 행위는 항상 내기의 성격을 띤다. 그러한 내기에서 자아가 이길 때도 있지만, 그 때에도 자아는 반복되는 사례의 운동을 조정하거나 완료시킬 수 없다.

본 연구에서 고찰하는 사례들은 표기(表記)에 대한 확립된 전례가 없다. 그 사례들을 언표 하는 데에는 다음과 같은 어려움이 따른다.

먼저, 그 사례들에서는 ‘이름 있는 작가’의 특수성과 ‘아무도 아닌 자’의 단독성이 공존한다. 그래서 그 사례들은 작가의 이름으로 표기할 수 없고, 아무런 이름 없이 표기할 수도 없다. 또한, 그 사례들에서는 현실 체제에 속한 ‘작가’라는 자아의 연대기적 삶과, 현실 체제에 속하지 않은 아무도 아닌 자의 신체와 정신이 겪는 탈(脫)연대기적 삶이 공존한다. 그래서 그 사례들은 비가역적 시간을 따르는 전기(傳記)만으로 기술할 수 없고, 가역적 시간을 발생시키는 사건만으로도 기술할 수도 없다.

또한, 그 사례들에서는 작가에게 귀속된 ‘작품’이라는 재화와, 예술 활동을 촉발하는 사건의 계기로서 역할을 할 뿐 그 누구에게도 귀속되지 않은 유무형의 산물이 공존한다. 그래서 그 사례들은 ‘작품’이라는 사유재(私有財)의 형식으로 나타낼 수 없고, 물과 공기와 같은 공공재(公共財)의 형식으로 나타낼 수도 없다.

이를 해결하기 위해 본 연구는 아래의 표기법을 고안하여 그 사례들에 적용한다.

- 1) 명칭(名稱)의 표기 : 이름의 부정(否定)을 나타내는 ‘—’ 기호로써 ‘작가’의 특수성과, ‘아무도 아닌 자’의 단독성을 중첩시킨다.

예) ‘~~파르셀 뒤샹~~’의 사례, ‘~~로버트 모리스~~’의 사례

2) 시점(時點)의 표기 : 이름의 부정(否定)을 나타내는 기호에

‘언제’, ‘어디서’를 기입하여,

전기(傳記)적 시점과 사건의 시점을

중첩시킨다.

예) ‘1913년, ~~뇌이~~, ~~파르셀 뒤샹~~’의 사례

‘1961년, 뉴욕, ~~로버트 모리스~~’의 사례

3) 산물(產物)의 표기 : 이름의 부정(否定)과 ‘언제’, ‘어디서’를 나타낸 기호에

예술 활동을 촉발하는 계기가 된 ‘무엇’을 기입하여

사유재(私有財)의 맥락과 공공재(公共財)의 맥락을

중첩시킨다.

예) ‘자전거 바퀴, 1913년, ~~뇌이~~, ~~파르셀 뒤샹~~’의 사례

‘나무 상자, 1961년, 뉴욕, ~~로버트 모리스~~’의 사례

본 연구는 이와 같은 표기법을 토대로 사례 표기의 다양한 변형을 인정한다. 예컨대, ‘자전거 바퀴, 1913년, ~~뇌이~~, ~~파르셀 뒤샹~~’의 사례는 반복의 운동을 강조하기 위해, ‘벽난로의 불꽃-자전거 바퀴, 1890년-1913년, 블랑빌-뇌이, ~~파르셀~~이라는 아이 - ~~파르셀 뒤샹~~’의 사례로 확장해서 표기할 수 있다. 또한 공백의 향유를 강조하기 위해 그 사례를 ‘자전거 바퀴의 무심한 회전, 1913년, ~~뇌이~~, ~~파르셀 뒤샹~~’의 사례로 축소해서 표기할 수도 있다. 이 밖에도 하나의 사례에 대해 무수히 변형된 표기가 가능하다.

b) 반복(repetition)¹⁴⁾

본 연구에서 ‘반복’은 ‘창작’의 개념을 대체하는 예술 활동의 동인(動因)이다. 비(非)주체적 예술 활동에서 사례는 반복된다. 자아는 이러한 반복에 가담할 수는 있지만, 그것의 주체가 되지는 못한다. 비(非)주체적 예술 활동에서 사례를 반복시키는 익명적인 힘의 근원을 정확하게 파악하기는 힘들다. 하지만 그것이 자아의 정체성 속에 잠재해 있는 아무도 아닌 자(nobody)와 깊이 관련된다는 것은 짐작할 수 있다.

본인은 아무도 아닌 자를 동일한 의식에 수렴되지 않는 신체와 정신의 파편들¹⁵⁾이라고 가정한다. 그리고 그 파편들이 흩어져 있으면서도 성좌(星座)

14) 본인은 2006년에 열렸던 오귀원의 전시에서 ‘새로운 것의 창작’이 아닌 ‘이미 있는 것의 반복’으로 진행되는 예술 활동을 처음으로 경험하였다. 본인은 그 때 미묘한 낯성을 느꼈는데, 그것을 무엇이라 언표 할 수가 없었다. 그 이후 본인은 유사한 느낌을 품고 있는 예술 활동이 현대 미술의 장(場)에 편재해 있다는 것을 알 수 있었다. 그러한 낯성을 ‘반복’이라는 개념으로 생각할 수 있는 계기를 마련한 것은 들뢰즈의 『차이와 반복』(민음사, 2004)을 접하고 나서이다. ‘반복은 일반성이 아니다.’(p.25)라는 강렬한 선언으로 시작하는 이 책은 본인으로 하여금 이미 있는 것을 ‘반복’하는 예술 활동이 새로운 것을 ‘창작’하는 예술 활동 보다 더 근원적일 수 있음을 인식하게 만들었다. 이 책에서 반복은 ‘유사한 것도 등가적인 것도 갖지 않는 어떤 유일무이하고 단독적인 것과 관계하면서 행동하는 것 (p.26)’ 이라고 기술된다. 반복에서 유발되는 ‘미묘한 생경함’은 단독성과 직결되어 있을 뿐만 아니라 모종의 보편성과도 공명하고 있다. 본인은 ‘반복’을 ‘보편성-단독성’의 자원을 실천적으로 개방하는 운동으로서 생각하게 되었고, 비(非)주체적 예술 활동을 이끌어 나가는 동인(動因)을 ‘반복’이라는 개념을 통해 사유하게 되었다.

15) 본인은 ‘아무도 아닌 자’가 유기적인 통합성을 지닌 채로 나타나는 존재가 아니라, 파편처럼 흩어진 채로 놓여 있는 무엇이고, 응결된 대상이 아니라 밤하늘에 분포한 성좌와 유사한 무엇이라고 느꼈다. 본인은 비(非)주체적 예술 활동의 산물이 그 자체로 완결된 의미를 결성하는 것이 아니라, 일종의 알레고리로서 결코 완결 지을 수 없는 의미를 품고 있다고 간주했다. 그 산물들은 ‘아무도 아닌 자’의 흩어진 신체와 정신과 감응할 뿐, 그 자체의 맥락을 가지지 않기 때문이다. 본인은 이러한 ‘느낌’에 상응하는 ‘생각’을 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940)의 『독일 비애극의 원천』(새물결, 2008)에서 발견할 수 있었다. 이 책에서 벤야민은 상징(Symbol)과 알레고리(Allegorie)를 대비시킨다. 상징은 총체적이고 완성된 세계상을 나타내는 기호로서, 알레고리는 파편적이고 미완성된 세계상을 품고 있는 기호로서 제시된다. 벤야민은 알레고리적인 것이, ‘실험실의 파편 조각, 무질서하게 널려 있거나 쌓여 있는 물건들과 관계되어 있다 (p.248)’고 말하면서, 마치 밤하늘의 별자리를 찾을 때처럼 그러한 물건들을 알레고리적인 응시를 통해 ‘문자’로 변모시킬 수 있다고 말한다. (p.230) 본인은 이와 같은 알레고리론(論)이 ‘아무도 아닌 자’의 해체되고 이완된 ‘느낌’을 ‘생각’으로 옮기는데 적확하다고 판단하고, 그것의 주요개념인 ‘파편’과 ‘성좌’를 비주체적 예술 활동의 기술(記述)에 도입하였다.

와 같이 일정한 구도를 형성하고 있다고 가정한다.

본인은 그러한 신체와 정신의 파편이 공백 속에 흩어졌던 최초의 사건이 바로 반복의 운동을 견인하는 ‘결코 도달할 수 없는’ 사례의 전형이라고 생각한다. 그리고 그 최초의 사건에서 이루어졌던 공백의 경험이 결여 없는 향유였다고 생각한다. 반복은 그러한 공백의 향유를 회복하기 위해 아무도 아닌 자가 감행하는 회귀의 운동이다. 아무도 아닌 자는 최초의 사건을 경험한 이후에 자아의 정체성에 포섭된다. 하지만 아무도 아닌 자는 소멸하지 않고 잠재해 있다가 자기 동일성에 종속되어 있는 신체와 정신의 파편이 최초의 구도와 유사해지는 희소한 순간에 자아의 정체성을 해체시키고 공백 속으로 회귀한다. 이 때, 자아는 사례가 반복되는 것을 경험하게 된다.

c) 아무도 아닌 자(nobody)¹⁶⁾

본 연구에서 ‘아무도 아닌 자’는 ‘작가’를 대체하는 예술 활동의 실행자이자 수용자이다. 비(非)주체적 예술 활동은 자아와 아무도 아닌 자 사이에서 이루어지는 이행의 과정에서 생성된다. 자아는 자아로 있을 때엔 비(非)주체적 예술 활동의 발생을 경험할 수 없다. 자아는 자아가 아닐 때만 비(非)

16) 본인은 이 용어를 마르셀 뒤샹의 일화 (본 논문의 부록 p.25)에서 가져왔다. 1964년 뉴욕현대미술관에서 있었던 대담(對談)에서, 뒤샹은 자신이 계속해서 무관심하게 대할 수 있는 대상이 바로 ‘레디메이드’이며, 자신이 ‘아무도 아닌 자’가 될 때에만 레디메이드를 완전하게 성립시킬 수 있다고 말한다. 로버트 모리스가 경쾌하고도 신랄한 필치로 기록해 놓은 그 일화에 본인은 모종의 심연이 뚫려 있다고 느꼈다. 뒤샹은 또 다른 대담에서 ‘나에게 흥미 있는 일은 오브제를 자체의 실제적 또는 유용한 영역에서 추출하여 완전히 비어 있는 영역 속으로 집어넣는 것’이며, 이 때 오브제를 옮기는 ‘나’ 또한 ‘아무것도 없어서 완전히 지각 마비라고 할 수 있는 상태’로 이행한다고 말했다. (본 논문 p.45) 본인은 ‘아무도 아닌 자’와 ‘레디메이드’가 조우(遭遇)하는 ‘완전히 비어 있는 영역’이 들뢰즈가 ‘어떤 비인격적 개체화의 세계와 어떤 전-개체적 단독성의 세계’(『차이와 반복』 민음사, 2004, p.581)라고 표현했던 ‘부재(不在)의 장소’, 혹은 알랭 바디우가 공집합의 기호로 표기했던 ‘공백’과 상응한다고 생각했다. 하지만 심원한 추상의 영역을 다룰 수 있는 문학 및 철학과 달리 ‘물질세계’에서 전개되는 예술(미술)은 그러한 부재(不在)를 감각으로 포착하는 것이 쉽지 않다. 그것을 성사시키려면 ‘감각되지 않는 것의 감각’이라는 이율배반적인 ‘느낌’의 가능성을 전제해야 한다. 마르셀 뒤샹이 언급한 ‘아무도 아닌 자’는 것처럼 닿을 수 없는 ‘느낌’의 영역에 접근한다.

주체적 예술 활동의 발생을 직접 경험할 수 있다. 자기 동일성을 상실한 자아는 신체와 정신의 파편으로 이루어져 있는 아무도 아닌 자로 이행한다. 앞서 언급했듯, 아무도 아닌 자의 신체와 정신의 파편은 성좌(星座)와 같이 자신의 고유한 위치를 지키면서도 한 데 이어져 일정한 형상을 나타낸다.

여기에서 나타나는 아무도 아닌 자의 형상은 다수(多數)적이면서도 단독적(singular)이다. 이는 단수(單數)적이면서도 특수한(specific) 자기 동일적인 자아의 모습과는 대비된다. 이 때 부각되는 아무도 아닌 자의 단독성은 ‘아무도 아닌 자’라는 보통 명사로는 적확하게 나타낼 수가 없다. 그것은 오히려 자기 동일적인 자아의 부정(否定)으로서만 그렇게 표기될 수 있다.

아무도 아닌 자의 파편화된 신체와 정신은 추상적인 무엇이 아니라, 구체적인 감각과 사고로 구성되어 있고, 그것은 자아가 수행하는 감각과 사고 가운데 자신과 감응할 수 있는 것을 예민하게 선별한다. 하지만 자아는 그렇게 선별된 감각과 사고를 인지할 수 있을 뿐, 아무도 아닌 자의 신체와 정신에 자체에 닿지는 못한다.

d) 지연과 망각¹⁷⁾

본 연구에서 ‘지연과 망각’은 ‘선취와 자각’을 대체하는 예술 활동의 경험이다. 비(非)주체적 예술 활동은 자아의 의식적인 행위에 의해 경험되는 활동이 아니다. 그것은 오히려 자아의 합목적적인 의식이 극도로 이완되거나 소거되었을 때 불현 듯 이루어지는 일이다.

비(非)주체적 예술 활동을 추구하는 자아가 의식적으로 행할 수 있는 유일한 행위는 지연(delay)이다. 그러나 이러한 지연은 의식적 활동을 의식적으로 둔화시키는 역설적인 행위이다. 지연의 행위는 기다림을 수반한다.

이 때 기다림은 정체성의 결여된 부분을 회복하고자 하는 행위가 아니라, 정체성 자체를 잊고자 하는 망각의 행위이다. 비(非)주체적 예술 활동의 현현(顯現)은 마치 잠을 청하는 사람이 자신이 의식하지 못하는 순간에 수면에 빠지듯, 지연을 실행하는 의식이 망각에 접어들 때 의식의 사각지대(死角地帶)에서 문득 실현된다.

그 때문에 비(非)주체적 예술 활동에 연루된 자아는 자신에게 발생한 사건의 의미를 상당 기간 깨닫지 못하고, 끝내 모를 수도 있다. 지연과 망각

17) 본인은 비(非)주체적 예술 활동에 참여하기 위해 ‘내(의식적인 자아)’가 능동적으로 실천할 수 있는 유일한 행위가 망각을 수용하는 것이라 생각한다. 물론 이것이 어떻게 ‘능동적인’ 실천일 수 있느냐고 반문할 수 있겠지만, 사실 망각에 저항하지 않고 온전히 ‘나’를 맡기는 것은 무척 어렵다. 마르셀 뒤샹의 ‘의도된 무관심(intended indifference)’이라는 개념이 일견 역설적으로 느껴지는 까닭도, 그러한 실천의 어려움 때문이다. 하지만 ‘내’가 망각을 수용하는 의지를 갖는 것과 갖지 않는 것 사이에는 결정적인 차이가 있다. 왜냐하면 그와 같은 ‘망아(忘我)’의 의지 없이는 내 의식에 귀속되어 있는 이 ‘타자적인’ 신체와 정신의 파편들이 비(非)주체적인 생성의 운동에 참여할 수 없기 때문이다. 그런 까닭에 망각의 실천은 단지 ‘나’의 의식을 소거하고자 하는 ‘나’의 역설적인 행위에 그치는 것이 아니라, ‘나’라는 일자(一者)가 은폐(왜곡)하고 있는 단독성의 운동에 스며들 수 있는 계기를 마련하는 것이다. 모리스 블랑쇼(Maurice Blanchot, 1907~2003)는 『카오스의 글쓰기』(그린비, 2012)에서 ‘망각은 어떤 결핍, 어떤 결여, 어떤 부재, 어떤 빈 공간이지만 한 것은’ 아니며(p.151), ‘망각은 가능한 것 그 너머를, 망각 자체가 과거나 현재에 한정 지을 수 없는 망각될 수 없는 타자를, 즉 참을성 가운데 견지되는 수동적인 것을 가리킨다.(p.198)’라고 말한다. 블랑쇼는 이 때 도래하는 수동성을 ‘자아를 비우는 것으로 받아들여지는 자기 부정, 동일성의 유기, 단순히 거부에 집착하지 않고 소멸로, 존재의 상실로, 사유로 열리는 자기 거부(p.50)’라고 기술(記述)한다.

의 경험은 주체적 예술 활동의 실행자인 자아의 관점에서는 무용한 것이지만, 비(非)주체적 예술 활동의 수용자인 아무도 아닌 자(Nobody)의 견지에서는 반복의 운동을 촉진시키고 공백의 향유를 현실화시키는 효력을 지닌다.

d) 공백(void)¹⁸⁾의 향유¹⁹⁾

18) 비(非)주체적 예술 활동을 직접 경험한 사람들의 말과 글에는 유독 ‘공백’에 대한 증언이 많다. 앞서 언급하였듯, 본 연구에 기술된 사례에서도 마르셀 뒤샹, 오귀원, 로버트 모리스가 ‘공백’을 증언하고 있다. 또한 가브리엘 오르즈코와 옥현철의 사례에서도 ‘공백’의 요소가 경험의 행간에 감지되고, 보론에 기술된 본인의 경험에서도 마찬가지이다. 보론에서 본인이 ‘고요한 해방감(보론 p.10)’이라 표현한 느낌에는 분명 ‘공백’에 대한 지각이 담겨 있다. 하지만 ‘공백’의 느낌은 지극히 공통적이면서도 지극히 단독적이다. 본인이 느꼈던 ‘공백’은 다른 사람들이 느꼈던 것과는 전혀 다른 ‘공백’이면서도, 여전히 ‘공백’이었다. 이처럼 ‘공백’에 대한 본인의 느낌과 생각은 이율배반적이었다. 철학자 알랭 바디우는 『존재와 사건』(새물결, 2013)에서 ‘공백’에 대한 예외적이고도 결정적인 사유를 전개한다. 바디우는 ‘공백’이 ‘일자(一者)도 또 일자로 구성될 수 있는 것도 아닌 것, 따라서 상황 속에서 단지 무(無)의 방황으로서만 정성(定性)화될 수 있는 것’이며, 그것이 ‘일자의 실패를, 비(非)일자를 가리킨다(p.107)’고 말한다. 하지만 이러한 언급보다 중요한 것은 바디우가 ‘공백’을 ‘다수(多數)이며, 더 나아가 최초의 다수, (...) 최초의 존재(p.112)’라고 상정하는 것이다. 그는 ‘공백’의 이름이 ‘순수한 고유명’이며, ‘공백이 유일한 것은 일자가 존재하지 않기 때문(p.126)’라고 말한다. 이는 본인에게 비(非)주체적 예술 활동의 단독-보편의 관계를 사유하는데 중요한 단서를 제공했다. 만약 비(非)주체적 예술 활동의 보편성이 하나로 규합할 수 있는 것이라면, 그것은 보편성 아니라 일반성일 것이다. 이때 그것의 단독성도 위장된 특수성일 것이다. 그런 까닭에 비(非)주체적 예술 활동의 보편성은 오로지 다수로 있을 때에만, 단독성으로 이행할 수 있고, 일반성에 종속되지 않을 수 있다. 이러한 사유는 개체의 단독성을 옹호하면서도 궁극적으로는 존재의 일의성을 주장하는 들뢰즈의 사유와 비슷하면서도 다른 것이다. 사실, 공백에 대한 바디우의 사유는 수학(집합론)의 영역에서 이루어지는 것이라, 본 연구에서 고찰되는 ‘경험적인’ 공백과는 무관한 것일 수 있다. 하지만 본인은 비(非)주체적 예술 활동에서 도래하는 공백이 규정될 수 없는 이유가, 집합론에서 ‘∅(공집합)’이 수행하는 역할과 같이, 그것이 경험의 영도(zero point)로서 비(非)주체적 예술 활동 속에 ‘다수(多數)적인 보편성’으로 스며들기 때문이라고 생각한다. 본인은 다(多)에 대해서 심원한 사유를 펼치면서도, 생성하는 세계의 ‘하나’임을 역설하는 들뢰즈에 공감하면서도, 그러한 하나조차도 하나로 볼 수 없다고 냉정하게 기술하는 바디우와, 파편화된 세계의 ‘수동성’에서 새어나오는 ‘그칠 수 없는’ 속삭임에 대해 숙연하게 증언하는 블랑쇼에 이끌린다.

19) 본인은 비(非)주체적 예술 활동의 ‘공백’에 진입하는 ‘아무도 아닌 자’가 맞이하는 느낌이 ‘여성적 주이상스(feminine jouissance)’라고 자크 라캉(Jacques Lacan, 1901~1981)이 개념화 했던 ‘향유’에 상응하는 무엇이라 생각한다. 라캉은 사람이 기표의 세계에 진입할 때 발생하는 결여를 ‘허구적’으로 충족시킬 때 느끼게 되는 향유

본 연구에서 ‘공백’은 ‘정체성’을 대체하는 향유의 지향점이다. 비(非)주체적 예술 활동은 특정한 이름으로 대변되는 현실 체제의 정체성에서 한시적으로 탈각하는 운동이고, 그 순간 이루어지는 공백의 경험을 향유로서 수용하는 행위이다. 이 때 공백을 향유하는 것은 아무도 아닌 자의 파편화된 신체와 정신이다. 아무도 아닌 자는 공백 속에 흩어지면서 경험하였던 충만한 향유의 사건을 이번에는 그 사건과 유사한 사례 속에서 경험한다. 하지만 이러한 향유의 사건은 통합된 신체나 정신에는 잔영(殘影)을 남기지 않는다. 그것은 오로지 파편화된 신체와 정신에만 흔적을 남긴다.

이러한 공백의 향유는 자기동일성의 강화와 확장을 피하는 정체성의 향유를 명백하게 침해한다. 그런 까닭에 주체적인 예술 활동에 숙련된 자아가 비(非)주체적인 예술 활동으로 이행할 때, 그는 현실 체제에서 자신이 ‘작가’로서 누렸던 향유를 상당 부분 상실할 수밖에 없다. 비(非)주체적인 예술 활동의 공백과 조우(遭遇)하게 되었을 때, 대부분의 자아가 그것을 즉각적으로 향유하기보다는 공허한 충격으로 받아들이는 이유도 이 때문이다. 비(非)주체적 예술 활동이 주체적 예술 활동과 가장 첨예하게 대립되고 분리되는 지점도 이와 같은 향유의 차이에 있다.

와, 기표의 세계에 진입했는데도 불구하고 기표에 포착되지 않는 무엇을 의식하지 못한 채 경험할 때 나타나는 향유를 구분하고, 전자를 ‘남근적 주이상스(phallic jouissance), 후자를 ‘여성적 주이상스(feminine jouissance)’라 명명한다. 본인은 비(非)주체적 예술 활동이 ‘남근적인’ 정체성의 추구에 경도된 주체적 예술 활동의 판타즘에 끊임없이 균열을 일으키는 ‘여성적 주이상스’의 현현(顯現)이라고 생각한다. 그리고 이 때 발생하는 향유는 일상에서 느끼는 안락함과 거리가 있는 미묘한 낯섦이라고 생각한다.

e) 비(非)동시적 공명(resonance)²⁰⁾

본 연구에서 ‘비(非)동시적 공명(resonance)’은 ‘동시적 인과(causality)’를 대체하는 공유의 형식이다. 비(非)주체적 예술 활동은 단자(monad)처럼 단혀 있다. 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 자아 일반, 아무도 아닌 자 일반에 효력을 가지는 것이 아니다. 그것은 단독적인 자아와 아무도 아닌 자에게만 효력을 지닌다. 사례의 반복을 촉발하는 감각적인 계기도 오로지 단독적인 신체와 정신에 조응할 따름이다. 이처럼 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 사건의 단독성에 접촉한 사람에게만 내적으로 경험되고 향유되는 폐쇄적인 속성을 지닌다. 그런 까닭에 비(非)주체적 예술 활동은 사례의 바깥에서 그것을 접하는 타자에게 ‘작가’의 ‘작품’이 ‘관객’에게 제공하는 것과 같은 일반적인 영향을 끼치지 못한다.

하지만 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 그와는 다른 방식으로 사례 바깥의 타자에게 영향을 끼친다. 단자(monad)처럼 단혀있는 사례는 격리된 시공간에서의 공명을 통해 다른 사례를 활성화시킬 수 있다. 즉, 사례는 그것을 접하는 타자로 하여금 그 타자에게 고유한 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 예비 되어 있음을 내감(內感)하게 만든다. 이처럼 하나의 사례는 다른 사례와의 동시적인 인과에 의해 제작되는 것이 아니라, 다른 사례와 비(非)동시적 공명을 통해 생성된다.

20) 본인은 일반-특수의 관계에서 이탈해 있는 단독적인 것(사례)이 자신의 고립된 속성을 유지하면서도, 보편적인 것(패러다임)으로 이행할 수 있는 까닭이 ‘공명’ 때문이라고 생각한다. 여기서 이루어지는 ‘공명’은 어떠한 매개체도 경유하지 않는다. 왜냐하면 단독적인 것들 사이에는 ‘공백’ 이외에 아무런 중간항도 있을 수 없기 때문이다. 들뢰즈는 『차이와 반복』(민음사, 2004)에서 이와 같은 ‘매개 없는 공명’을 가능하게 만드는 조건을 ‘어두운 전조(précurseur obscur : 번개를 일으키는 미약한 전기 방출 현상을 일컫는 물리학 용어)’라고 명명한다.(p.269) 그는 단독적인 것의 계열들이 ‘어두운 전조’의 활동 아래 공명한다고 말하며(p.609), 각각의 단독성이 ‘공명을 통해 다른 단독성의 분신이 되고, 각각의 별자리는 다른 별자리의 재분배가 된다.(p.435)’고 주장한다. 흥미롭게도 들뢰즈는 『읽어버린 시간을 찾아서』의 마들렌 과자, 『차라투스트라는 이렇게 말했다』의 차라투스트라와 같이 공명하는 단독적인 것의 계열에 속한 사물과 인물에게 ‘어두운 전조’의 위상을 부여한다. (p.625) 그렇다면, 본 연구의 사례를 이루는 항목들인 ‘자전거 바퀴’, ‘상한 오렌지’, ‘금속판에 남은 흔적’, ‘파르셀 뒤샹’, ‘카브리엘 오토츠코’, ‘오키완’도 공명을 일으키는 ‘어두운 전조’라 명명할 수 있을 것이다.

5. 내용 및 구성

비(非)주체적 예술 활동의 사례는 삶 속에 산개해 있다. 그것의 계기는 현실 체제가 사람에게 부여한 정체성이 흔들릴 때 불현 듯 찾아오고, 그러한 순간에 이루어지는 규정할 수 없는 행위들은 비(非)주체적 예술 활동의 요인으로서 작용한다. 하지만 그러한 계기와 요인들이 단독성의 향유에 이르는 경우는 드물고, 그러한 사건이 발행한다 할지라도, 그것이 담론의 층위에서 인식되는 경우는 더욱 드물다.

본인은 자신의 삶 속에서 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 도래하는 것을 우연히 경험하였고, 그것을 계기로 단독성의 향유에 접근할 수 있었다²¹⁾. 하지만 본인이 경험한 비(非)주체적 예술 활동들의 사례는 행위의 층위에 폐쇄되어 있었다. 그것은 오로지 본인의 신체와 정신을 통해 실행되었고, 본인의 의식에 의해 사후적으로 인식되었다. 하지만 그것은 본인이 아니어서는 그 누구도 알지 못할 것 같은 행위로서 나타날 때에도, 이미 본인이 아닌 타자의 신체와 정신을 통해 이루어진 행위와 비(非)동시적 공명(共鳴)의 상태에 있었다. 그것은 공명(共鳴) 속에서 격발되기 때문에 폐쇄된 단자(單子) 바깥의 타자를 전제하고 있었다. 그렇다면 그 타자와는 어떻게 조우(遭遇)할 수 있는가? 본인의 신체와 정신을 갖지 못한 그 타자에게 어떻게 그 사례가 전달될 수 있는가?

비(非)주체적 예술 활동의 사례는 이와 같은 공명(共鳴)의 속성 때문에 행위의 층위에 온전히 폐쇄되지 않고, 담론의 층위와 현실 체제의 층위에 은밀하게 현현(顯現)한다. 그것은 대부분 ‘예술 활동’의 범주에 속하지 않은 낮은 감각과 그에 따른 미미한 행위로서 스쳐 지나가지만, 때로는 ‘예술 활동’의 범주 속으로 침입한다. 이 때 사례는 ‘작가’와 ‘작품’으로 명명(命名)되고, 제도와 시장에 ‘전시’된다. 그러나 것처럼 주체적 예술 활동의 모습으로 현현한 비(非)주체적 예술 활동은 체제에 순치된 ‘관객’을 접할 수 있을 뿐, 사례를 담지하고 있는 타자와 만날 기회를 좀처럼 얻지 못한다.

21) 이 논문의 보론 p.3~19 참조

현실적으로 바랄 수 있는 일은 ‘작가’, ‘작품’, ‘전시’ 앞에 서게 된 ‘관객’들 속에서 비(非)주체적 예술 활동의 징후를 감지할 수 있는 타자를 찾는 일이다. 그러나 사례의 비(非)동시적 공명을 가능케 하는 타자는 사례 자체와 마찬가지로 그 등장을 예측할 수 없다. 특히 비(非)주체적 예술 활동이 격발하는 행위의 층위에서 그러한 타자와의 만남은 ‘이미’ 이루어졌으면서도, ‘아직’ 이루어지지 않은 상태에 항구적으로 놓여 있다. 타자와의 만남이 의미를 논할 수 있는 사태로서 인지되는 것은 오직 담론과 체제의 층위에서이다. 하지만 백 년 전에 ‘피카소’와 ‘뒤샹’의 후미진 작업실에서 이루어졌던 타자와의 만남이 이제까지 담론과 체제의 층위에서 ‘의미’로서 인지되었던 적이 있었을까?

본 연구는 본인의 신체와 정신에 직접 도래한 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 통해 촉발되었지만, 그 경험을 사례로서 기술(記述)하지 않는다. 행위의 층위에 폐쇄된 본인은 단지 그 경험을 사례의 계기로서 증언할 수 있을 뿐, 그것을 사례로서 기술하지 못한다. 본인은 스스로 그 경험에 대해 결코 타자가 될 수 없기 때문이다. 본인의 증언은 오로지 그 경험을 사례로서 공명(共鳴)한 타자의 기술(記述)을 통해서만 담론의 층위에 진입할 수 있다.

본 연구에서 본인은 행위의 층위에서 자신의 낯선 경험을 증언하는 자아가 아니라, 담론의 층위에서 비(非)주체적 예술 활동의 징후를 사례로서 기술하는 타자가 된다. 이 때 본인은 행위의 층위에서는 결코 접근할 수 없는 누군가의 신체와 정신에 격발한 사건을 ‘작가’, ‘작품’, ‘전시’의 형식 속에 흩어져 있는 징후를 통해 감지하고, 그 사건을 비(非)주체적 예술 활동의 개념 군(群)으로 재구성한다.

담론의 층위에서 이루어지는 이와 같은 사례 기술은 행위의 층위에서 이미 이루어졌던 공명의 사태를 사후적으로 의미화 시키는 일이고, 아직 이루어지지 않은 공명의 사태를 약속하는 일이기도 하다. 이 때 본인이 행위의 층위에서 직접 겪은 사례는 기술되지 않으면서도 (혹은 기술되지 않기 때문에) 담론의 층위에서 구현되는 공명의 비(非)동시적인 속성을 보이지 않게 뒷받침한다. 그런 까닭에 본 연구에 기술된 사례들은 단자(單子)처럼 동떨

어제 있으면서도 그들을 담론의 층위에서 재구성하는 본인이라는 타자의 ‘보이지 않은’ 사례와 공명함으로써 하나의 성좌(星座)처럼 결성될 수 있는 공통성을 얻는다.

본 연구에 기술된 사례들은 대부분 본 연구가 구상되기 이전에 이미 본인의 신체와 정신에 감지되었던 비(非)주체적 예술 활동의 파편적인 징후로서 존재했었다. 이들은 모두 주체적 예술 활동의 형식을 띠고 담론과 체제의 층위에 현현(顯現)하였고, 본인 또한 이들을 주체적 예술 활동의 패러다임에 근거해서 수용하였다. 이 때 감지되었던 징후는 처음부터 사례로서 인식되었던 것이 아니라, ‘작가’, ‘작품’, ‘전시’, ‘관객’과 같은 익숙한 범주로서 포착할 수 없는 어떤 사태에 직면해 있다는 미묘한 느낌으로 인식되었다.

본 연구에 기술된 사례들이 주체적 예술 활동의 형식을 띤 파편적인 징후로서 본인에게 인식되었던 순서를 연대기 순으로 나열하면 아래와 같다.

2006년, 오귀원 개인전²²⁾ 관람

2008년, 오귀원 개인전²³⁾ 관람

2009년, 가브리엘 오로츠코의 도록²⁴⁾ 열람

2010-2011년, 가브리엘 오로츠코에 대한 글모음²⁵⁾ 독서

2013-2014년, 마르셀 뒤샹에 대한 연구서²⁶⁾ 독서

2015년, 로버트 모리스의 글모음²⁷⁾ 독서

2015년, 오귀원 박사논문²⁸⁾ 독서

2016년, 로버트 모리스의 글모음²⁹⁾ 독서

22) 오귀원, 《그안에 별, 여기에 있는 것과 저기에 있는 것, 공든탑》 관훈갤러리, 서울, 2006

23) 오귀원, 《여기에 있는 것과 저기에 있는 것》 관훈갤러리, 서울, 2008

24) Gabriel Orozco, *Gabriel Orozco* (Turner, c2006)

25) Gabriel Orozco, *Gabriel Orozco* (edited by Yve-Alain Bois, MIT Press, c2009)

26) 베르나르 마르카테 지음, 『마르셀 뒤샹 : 현대 미학의 창시자』 (을유문화사, 2010)

27) Robert Morris, *Continuous project altered daily : the writings of Robert Morris* (MIT Press, 1993)

28) Gwiwon Oh, *Preserving the trace : the evidence of making in the production of four steel sculptures* (New York University, 1991)

29) Robert Morris, *Have I Reasons: Work and Writings, 1993-2007* (Duke University Press, 2008)

2016년, 옥현철 개인전³⁰⁾ 관람

그리고 본 연구에서 기술되지 않은 본인의 사례 체험이 주체적 예술 활동의 형식으로 나타났던 시점은 아래와 같다.

2014년, 미술대학 복도에서의 전시³¹⁾

본인의 신체와 정신이 비(非)주체적 예술 활동의 징후를 최초로 감지했던 것은 2006년에 있었던 오귀원의 개인전에서였다. 그 때 본인은 정체성과 무관한 강도(強度)를 추구하는 예술 활동을 처음으로 접했고, 누군가의 ‘작품’이라 부르기가 어려운 반복의 산물(産物)이 ‘전시’에 일으키는 파장을 처음으로 겪었다. 본인은 그러한 생경한 경험을 담론의 층위로 옮기고자 글쓰기를 시도했으나, 적절한 언표를 하는데 실패했다. 2008년에 있었던 오귀원의 개인전에서 본인은 ‘작가’와 ‘작품’이라는 범주를 미묘하게 벗어나는 ‘이미 있는’ 흔적의 반복과 재배치를 경험하였으나, 이번에도 본인은 자신의 신체와 정신이 겪은 균열을 의미로서 나타내지 못했다.

본인이 비(非)주체적 예술 활동의 징후를 담론의 층위에서 최초로 감지했던 것은 2009년에 우연히 도서관에서 열람하게 되었던 가브리엘 오로츠코의 도록에서였다. 그 도록에 수록되어 있었던 작품 사진과 글을 통해 본인은 주체적 예술 활동과 전혀 다른 토대를 가진 예술 활동의 흐름이 현대 미술의 장(場) 속에 내재되어 있다는 것을 직관하게 되었다. 그리고 2010년부터 2011년까지 집중적으로 읽었던 가브리엘 오로츠코에 대한 글모음을 통해, 본인에게 생경한 예술 활동의 흐름이 담론의 층위에서 어떠한 양상으로 언표 되었는지 인식하게 되었다.

본인이 오랫동안 징후로서 감지하였던 비(非)주체적 예술 활동을 새로운 담론의 틀로 나타내어야 하는 ‘무엇’으로 자각했던 것은 2013년에 마르셀

30) 옥현철 《History Data Recorder》,아트스페이스 플라스크, 서울, 2016

31) 강정호, 「서울대학교 미술대학 박사논문자격 시험」(2016년 9월) - 미 발표작 5점을 학과사무실 복도에 전시

뒤상에 대한 연구서를 접한 이후였다. 그 때 본인은 오귀원의 전시와 가브리엘 오로츠코의 책에서 느꼈던 낯선 경험을 아우를 수 있는 모종의 패러다임과 조우하였다. 특히, ‘마르셀 뒤샹’의 예술 활동에서 산출되는 ‘레디메이드’, ‘앵프라맹스’, ‘지연’과 같은 개념에서 ‘작가’와 ‘작품’과 같은 기존의 개념에서 벗어날 수 있는 가능성을 보았다.

본인은 2014년에 논문자격시험을 위한 작품을 제작하다가 문득, 본인의 의지와 무관하게 작용하는 익명적인 힘에 의해 이루어지는 예술 활동에 자신의 신체와 정신이 가담하고 있다는 것을 자각하였다. 그리고 그것을 유사한 사건이 반복되는 일종의 사례로서 인식하게 되었다. 이 때 본인은 ‘사례’를 ‘작가’와 ‘작품’이라는 개념에 수렴될 수 없는 하나의 개념으로 간주하게 되었고, 그 때까지 과편적인 징후로서 받아들였던 비(非)주체적 예술 활동에서 ‘이름’의 역할을 회의하게 되었다. 즉, 오귀원, 가브리엘 오로츠코, 마르셀 뒤샹과 같은 ‘이름’보다는 그것과 결부되어 있는 사건 자체의 중요성을 자각하게 되었다.

비(非)주체적 예술 활동의 사례에 대한 인식은 2015년, 로버트 모리스가 쓴 한 편의 글³²⁾을 접함으로써 본격적인 사례 기술(記述)로 이어졌다. 그 글은 비(非)주체적 예술 활동을 모더니즘 담론, 사회정치적 담론에 환원될 수 없는 제 3의 담론으로 제시하고 있고, 총체적인 체계를 구성하지 않고 스쳐지나가는 사건으로서 도래하는 비(非)주체적 예술 활동의 속성을 구체적으로 나타내고 있다. 그 글은 본인으로 하여금 비(非)주체적 예술 활동의 사례 기술(記述)이 현대 미술의 잠재된 패러다임을 드러내는 행위임을 자각하게 만들었고, ‘아무도 아닌 자’, ‘타자’와 같이 사례를 이루는 핵심적인 개념들을 본인에게 환기시켰다.

본인이 사례를 기술(記述)하는 타자로서 비(非)주체적 예술 활동의 징후들을 담론의 층위에서 재배치하기 시작했던 것도 이 시점이다. 그들은 ‘작가’, ‘작품’, ‘전시’와 결부된 무엇으로 수용되었으나, 그와 같은 주체적 예술 활

32) Robert Morris, “Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories(or Interruption)” 1989, *Continuous project altered daily* (The MIT Press, 1993), p.259~286 본인은 이 글을 번역하여 본 논문에 부록으로 수록하였다.

동의 형식은 더 이상 정합성을 유지할 수 없는 것이었다. 그 징후들은 온전히 사례 기술(記述)을 위해 고안된 틀 위에서 새롭게 배치되어야 했다.

본인은 이러한 틀에 의거해 2015년부터 지금까지 아래의 다섯 가지 사례를 기술하였다.

- 1) 자전거 바퀴, 1913년, 뇌이, 파르셀 뒤샹
- 2) 상한 오렌지, 1991년, 카쵸에이라, 카브라엘 오로즈코
- 3) 금속판에 남은 흔적, 1977년, 서울, 오귀완
- 4) 나무 상자, 1961년, 뉴욕, 로버트 모리스
- 5) 벽면의 흔적, 2016년, 서울, 옥현철

이 사례들은 지난 10여 년 동안 본인의 신체와 정신에 감지되고 축적되었던 비(非)주체적 예술 활동의 징후들을 익숙하면서도 낯선 패러다임 속에 배치하고 있다. 이 사례들은 단자(單子)처럼 격리되어 있지만 이들과 함께 기술되지 않은 또 하나의 예비적 사례³³⁾와 함께 긴밀하게 공명(共鳴)하고 있다.

33) 그 사례는 본 논문의 보론 「작품에서 작품으로」에 나타난 ‘강정호’라는 인물의 증언을 토대로 ‘강정호’가 아닌 타인에 의해 기술될 것이다.

본론

1. 사례 I

1.1. 개요



1. 자전거 바퀴, 1916년



2. 자전거 바퀴, 1951년



3. 자전거 바퀴, 1963년

이 사례의 산물인 ‘자전거 바퀴’는 원본이 존재하지 않는다. 이는 1913년에 제작되었던 그 ‘자전거 바퀴’가 소실되었기 때문이 아니다. 우리가 일상적으로 사용하는 제품을 잃어버린 후 같은 제품을 구입했을 때, 원본을 잃고 사본을 얻었다고 생각지 않듯이, ‘자전거 바퀴’는 원본이 존재하지 않을 뿐더러 사본도 존재하지 않는다. 비(非)주체적 예술 활동에서 존재하는 것은 견본이다. ‘자전거 바퀴’를 구성하는 ‘의자’와 ‘자전거’가 아래와 같은 견본의 산물이듯이, 1916년에 제작되었든, 1951년에 제작되었든, 1963년에 제작되었든, 동일한 견본에 의해 산출된 ‘자전거 바퀴’의 위상에는 높낮이가 없다.



4. 부엌의자 카탈로그, 1897년



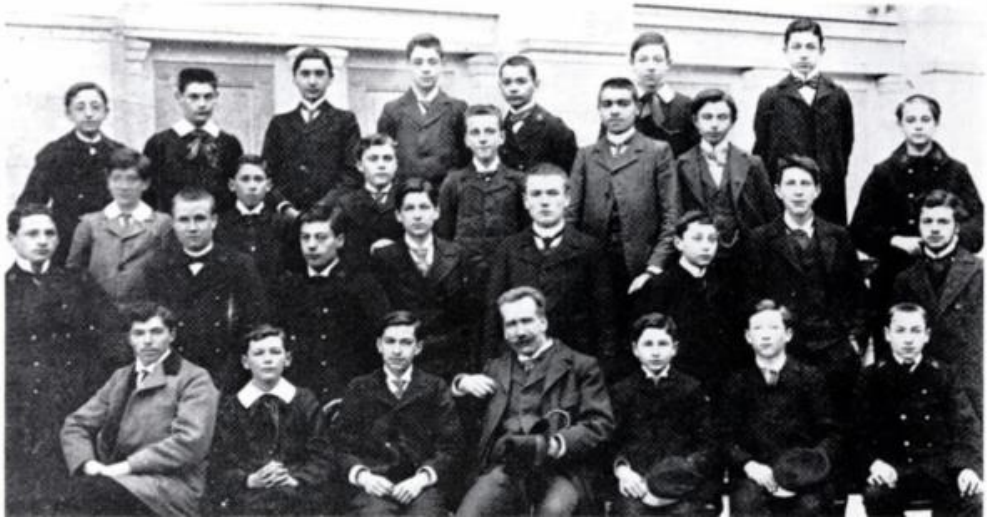
5. 생 테티엔느 무기-자전거 공장(manufacture française d'armes & cycles de Saint-Étienne)의 카탈로그 1890년대



그렇다면 위의 카탈로그에 나타난 자전거와 권총처럼 대량 생산된 제품만 견본으로 존재하는 것일까? 아마 그렇지 않을 것이다. 아래의 사진에서 우리는 ‘뒤샹(Duchamp)’이라는 견본을 본다. 도대체 몇 명의 뒤샹이 있는 것일까? 여기에서도 하나의 견본이 또 다른 견본을 계속 생산한다. 아이들은 태어나면서 ‘뒤샹’이 되었고, 어른이 되어서는 ‘뒤샹’을 다시 재생산한다. 여기서 ‘마르셀’은 단지 견본 가운데 하나를 가리키는 명칭일 따름이다.



6. 블랭빌(Blainville)의 뒤샹(Duchamp) 가족. 1896년. 여기엔 8명의 뒤샹이 있다.



7. 루앙의 피에르-코르네유 고등학교(Lycée Pierre-Corneille)의 학급사진. 1902년

위의 학급사진 속에 마르셀이 있고, 뒤상이 있다. 하지만 우리는 그가 누군지 지목할 수 없다. ‘현대 미술의 창시자’와 같은 명칭에 담겨 있는 것과 같은 개체화는 여기에서 이루어질 수 없다. 단지 무리가 있을 뿐이고, 무리 안에 감추어져 있는 단독성의 지점이 있을 뿐이다. 이처럼 누구인지 모를 마르셀은 아래 사진이 촬영된 시점에 어디 있었을까? 집 안에 있었을까? 밖에 있었을까? 보모에게 안겨 있는 아기가 뒤상일 수도 있다. 하지만 여기서 보다 중요한 것은 아래의 저택에 벽난로가 있었다는 사실이다. 놀랍게도 마르셀은 벽난로의 불꽃을 보았던 기억에 이끌려 ‘자전거 바퀴’와 만난다. 우리는 벽난로 불꽃의 일렁임과 자전거 바퀴의 무심한 회전과 사이의 공명(共鳴)을 이해할 수 없다. 하지만 이미 발생한 이 사건은 이해의 대상이 아니다.



8. 뒤상 가족이 1884년부터 1906년까지 살았던 블랭빌의 저택

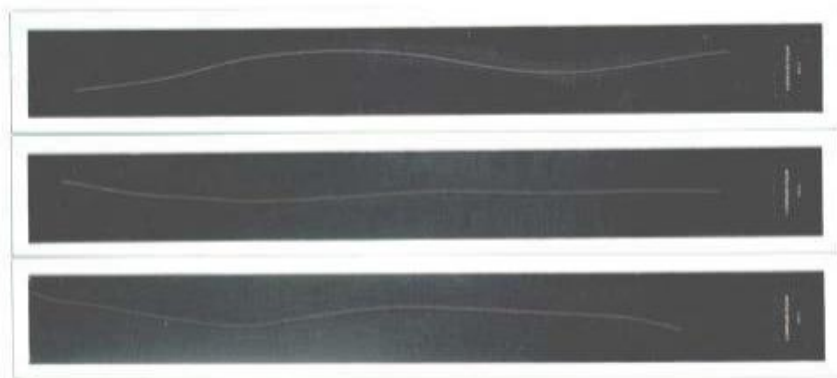


9. 벽난로의 불꽃. 벽난로 안 불꽃의 움직임과 자전거 바퀴의 회전은 어떻게 공명하는가?



10. <주어진(Étant donnés)> 1968년 혹은 마르셀이 남긴 것 11. 폐쇄된 문틈으로 보이는 광경.
틈새의 불꽃. 일렁임.

벽난로의 불꽃이 마르셀이 겪는 ‘사례’가 개시되는 지점이라면, 위 사진에 나타난 오래된 문의 틈새는 마르셀의 사례가 일단락되는 지점일 것이다. 폐쇄된 문과 틈새 너머의 풍경의 배치는 블랭빌의 저택과 벽난로의 불꽃의 배치와 공명(共鳴)한다. 각각 시작과 끝을 나타내 내는 두 지점에 ‘현대 미술의 창시자’ 뒤상은 없다. 시작의 지점에는 마르셀이라는 어린아이가 있고, 끝의 지점에는 뒤상의 부고(訃告)가 있다. 시작과 끝 사이에서 사례는 계속 반복되었다. 그리고 사례는 반복될 때 마다 조금씩 달랐다. 아래의 사진과 같이 매번 다른 모양으로 낙하하는 동일한 길이의 실처럼 그 사례는 계속해서 차이를 발생시키는 사건으로 되풀이 되었다.



10. <세 개의 표준정지(Three Standard Stoppages)> 1913년 : 1m 길이의 실 세 가닥을 자유낙하시켜 바닥에 떨어진 모양을 본 뜬 것이다.



11. 자전거 바퀴와 마르셀 뒤샹
1963년 : 작품과 작가



12. <자전거 바퀴(Bicycle Wheel)>, 뉴욕현대미술관, 2011년 : 전시와 관객

하지만, 위의 사진에 등장한 저 인물은 누구인가? 그는 왜 서명이 새겨지는 자리에 앉아 자신의 프로필을 남기고 있으며, 왜 저 ‘자전거 바퀴’는 좌대 위에 전시되어 관객에게 둘러싸여 있는 것인가? 위의 두 사진에 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 없다. 사례는 다시 탈취당했고, ‘작가’와 ‘작품’과 ‘관객’이 복귀했다.

본 연구는 이처럼 주체적 예술 활동에 점유당한 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 아래의 사진과 같이 ‘작가’와 ‘작품’과 ‘관객’이 사라지고, ‘아무도 아닌 자’들만이 드나드는 공백 속으로 다시 돌려보내고자 한다.



13. 뉴욕의 스튜디오 1916년 : 여기엔 작가도 작품도 관객도 존재하지 않는다. 여기는 아무도 아닌 자(nobody)가 아무 것도 아닌 것(nothing)과 조우하는 장소이다

1.2. 자전거 바퀴, 1913년, 뇌이, ~~마르셀 뒤샹~~

‘마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)’이란 이름은 비(非)주체적 예술 활동의 담론을 일깨우는 중요한 실마리임과 동시에, 그렇게 자각된 말과 글을 주체적 예술 활동에 환원되는 무엇으로 굴절시키는 장애물이기도 하다. 그 이름은 지나치게 유명하여, 부정의 빗금을 긋는다 해도 체제 속에 이미 각인되어 있는 정체성을 지울 수가 없다. 하지만 ‘~~마르셀 뒤샹~~’이라는 부정된 이름이 비(非)주체적 예술 활동의 사례에 기입된 표지로서 아무리 제 역할을 못한다 할지라도, ‘마르셀 뒤샹’이라는 정체성을 가진 사람이 ‘~~마르셀 뒤샹~~’으로 이행했던 사건은 수 백 년 간 지속되었던 주체적 예술 활동의 패러다임에 결정적인 타격을 가했다.

1913년 파리에 거주하는 수많은 화가지망생 가운데 한 명이었던 ‘마르셀 뒤샹’이라는 청년은 함께 활동했던 동료 화가들의 반대로 자신의 작품을 전시에서 철수한 뒤에 그림 그리는 일과 자신의 생계를 연계시키지 않겠다고 결심한다. 그는 도서관의 사서로 일하면서 틈틈이 뇌이(Neuilly)에 위치한 자신의 작업실에서 예술 활동을 펼치는데, 어느 날 자전거 바퀴 하나를 가져와 등받이 없는 부엌 의자에 거꾸로 결합시킨다. 스스로 예술 작품을 만든다는 의식도 없이, 단지 작업실에 ‘매일의 물질적 삶과는 다른 시각을 열어주는’ 분위기를 조성하기 위해서였다고 말하는 이 행위는 후에 ‘레디메이드(ready-made)’라고 명명된 일련의 행위의 시발점이 된다. 그는 반세기가 지난 시점에서 그 사건을 아래와 같이 반추한다.

1913년에 자전거 바퀴를 부엌 의자에 고정시켜 바퀴가 돌아가는 것을 보겠다는 재미있는 생각이 떠올랐다. (...) 레디메이드라는 생각은 전혀 없었고, 다른 무언가라는 생각조차 없었다. 단지 그냥 기분전환이었다. 이것을 해야겠다고 작심한 이유도, 전시하고 묘사할 생각도 없었다. (...) 그것은 우연의 개념과 관계가 있었다. 어떤 식으로 그것은 단지 사물들을 그냥 내버려 두고 작업장, 당신이 사는 아파트에

일종의 분위기를 만들기 위한 것이었다.³⁴⁾

그는 자전거 바퀴를 작업실에 가져다 놓은 행위의 유희적인 성격과 목적 없음을 강조하면서, 그 행위를 기존의 창작이념과 대비시킨다. 예술작품을 제작하고 전시하겠다는 창작 주체의 합목적적인 의도는 그 당시 예술 창작의 필수적인 조건이었고, 그러한 조건을 충족시키지 못한 행위는 창작의 범주에 속하지 못하는 것으로 간주되었다. 그런 까닭에 행위의 주체가 주체로서의 능동적인 의도를 우연에 맡기면서 발생한 <자전거 바퀴>는 당시의 관점에서는 예술 작품으로 인정될 수 없었다. 그는 <자전거 바퀴>와 관련된 자신의 행위를 1910년대에 통용되었던 창작 이념에 근거하여 나타낸다.

이 기계(자전거 바퀴)는, 예술 작품의 외관을 내게서 없애는 것 말고는 다른 의도가 없다. (...) 게다가 나는 그것을 예술작품이라 부르지도 않았다. 나는 예술 작품을 창조하려는 의욕을 끝내고 싶었다. (...) 사물-자전거 바퀴는 구상하기 이전에 존재한다. 그것을 가지고 공연히 '내가 이것을 만들었다. 내가, 그리고 어느 누구도 이 이전에는 이것을 만들지 않았다.'라고 말해 야단법석을 떨 생각도 없었다.³⁵⁾

그의 이러한 발언은 아이러니하게도 <자전거 바퀴>가 미술관에 수집되어 '예술작품과 마찬가지로 존경을 받으며 응시'³⁶⁾ 되며, 예술가들에 대한 '뒤샹'의 영향력이 '피카소'를 능가하기 시작한 시기에 이루어진다. 변화된 창작이념에 근거해 자신을 레디메이드의 창조자로 간주하는 1960년

34) 베르나르 마르카데, 『마르셀 뒤샹』 (을유문화사, 2010), p.122

- 평전의 형식을 취하고 있는 이 연구서는 부리오의 뒤샹 논의와 함께 네오 아방가르드의 '자의적인' 뒤샹 수용을 오늘날의 관점에서 교정하는 역할을 한다. 이 책은 뒤샹의 그동안 피에르 카반느와의 대담집을 제외하고는 한국의 독자들이 접할 수 없었던 뒤샹의 직접적인 발언들을 상세하게 수록하고 있다.

35) 위의 책. p.122

36) 로잘린드 크라우스, 『1900년 이후의 미술사』 (세미콜론, 2007), p.496

대의 관객에게 그는 반세기 전의 창작이념을 상기시키며 자신이 과연 레디메이드의 ‘창조자’일 수 있는지, 그리고 레디메이드가 ‘예술작품’일 수 있는지 우회적으로 반문한다. 그는 <자전거 바퀴>를 예술작품으로 받아들이지 않았던 1910년대의 관객집단과 그것을 예술작품으로 받아들였던 1960년대의 관객집단 가운데 어느 편에 서서 레디메이드의 의미를 정위(定位)하는 것이 아니라, ‘예술가’라는 창작 의지를 가진 능동적 주체와 ‘예술작품’이라는 수동적 객체를 전제로 하는 창작의 이념이 과연 자신이 자전거 바퀴와 조우(遭遇)했던 경험을 규정할 수 있는지를 묻는다. 그러면서 그는 레디메이드의 의미가 그것의 창조자라 불리는 자신에게조차 사실 모호한 것이라고 말한다.

레디메이드에서 이상한 점은 내가 결코 완벽하게 마음에 드는 설명이나 정의를 할 수 없었다는 사실이다.³⁷⁾

뒤이어 그 사람은 1960년대의 관객집단이 레디메이드에 대해 가지고 있던 통념³⁸⁾과는 상당히 동떨어져 있는 견해를 피력한다. 그는 레디메이드를 응시할 수 없고, ‘단순히 그 자리에 존재하는’³⁹⁾ 무엇이라고 설명하며, 레디메이드와의 만남을 대상에 대한 주체의 지각이 완전히 마비되는 사태라고 묘사한다. 그리고 하나의 사물이 레디메이드로 전환될 때, 그는 그것이 ‘그대로 있으면서도’, ‘운명이 바뀐’⁴⁰⁾ 사물이 된다고 말한다.

나에게 흥미 있는 일은 오브제를 자체의 실제적 또는 유용한 영역에서 추출하여 완전히 비어 있는 영역 속으로 집어넣는 것이다. 다시 말해 아무것도 없어서 완전히 지각 마비라고 할 수 있는 상태로 가는 것이다.⁴¹⁾

37) 앞의 책. p.181

38) 1960,70년대의 네오아방가르드 시기의 수용자 집단에 의한 뒤샹의 자의적, 선택적 수용에 대해서는 부리요, 카반느 등의 연구자들이 공통적으로 지적하고 있다.

39) 베르나르 마르카데, 앞의 책, p.190

40) 위의 책. p.190

여기서 지각되는 객체를 ‘완전히 비어 있는 영역에 집어넣는’ 행위와 지각하는 주체가 지향할 수 있는 무엇이 ‘아무것도 없어서 완전히 지각 마비라고 할 수 있는 상태로 가는’ 사태는 동시에 이루어진다. 이러한 상황에서 오브제는 주체의 지각에 의해 식별되고 표상되는 객체가 아니라 주체의 지각활동과 무관하게 주체의 의식 앞에 ‘존재하는’ 무엇이 된다. 그 오브제가 자리하고 있는 ‘완전히 비어 있는 영역’은 주체를 중심으로 하여 약호(略號)화 되어 있는 객체들의 관계망에서 완전히 분리되어 있는 차원에 있다.⁴²⁾ 그 곳에서 오브제는 주체의 지각활동에 의해서 표상되는 객체가 아니라 주체와 무관한 그 자체의 단독성(singularity)을 갖춘 개체로서 존립한다. 레디메이드에 대한 그 사람의 묘사와 마찬가지로 그것은 주체와 무관하게 이미 만들어져(ready-made) 있는 무엇이고, 주체가 정확히 예측할 수 없는 시간과 장소에서 만나게 되는(rendezvous)⁴³⁾ 무엇이다. 그것은 객체를 자신의 동일(同一)적인 세계 속에 수렴하고자 하는 주체의 지각활동을 마비시키고, 주체가 총체성을 지닌 일자(一者)로 통합되는 것을 교란한다. 자전거 바퀴는 전능한 창조자로서의 예술가 상(像)에서 이탈한 1910년대의 그에게 이질적인 단독성을 지닌 무엇으로서 등장해서 그 당시의 창작 이념의 근거를 무용하게 만드는 ‘비어 있는 영역’을 경험케 한다. 그 사람은 그로부터 3년 후인 1915년에 자신의 낯선 경험에 ‘레디메이드’란 명칭을 부여하고 당시의 창작이념으로는 범주화할 수 없는 일련의 활동을 전개해 나가는데, 최초에는 직접적으로 교류하는 소수의 지인(知人)들에게만 알려져 있던 그의 활동이 새로운 창작이념을

41) 앞의 책. p.183

42) 그는 20세기 초반에 예술가들 사이에 성행하였던 4차원에 대한 논의에 적극적으로 동참하였다. 그는 다음과 같이 말했다. “태양을 지구 위에 투영하면 2차원이 되듯이 나는 3차원을 가진 어떤 물건의 그림자를 만들 수 있다고 생각했다. 단순한 지적인 유사성에 의해 나는 4차원은 3차원을 가진 어떤 물건을 투영할 수 있다고 간주했다. 달리 말하면 우리가 냉담하게 보는 모든 3차원적인 물건들은 우리가 알지 못하는 4차원을 가진 물건의 투영이라고 믿었다.” 피에르 카반느, 『마르셀 뒤샹 - 피에르 카반느와의 대담』 (이화여자대학교 출판부, 2000) p.137

43) 로잘린드 크라우스, 『사진, 인텍스, 현대미술』 (궁리, 2003), p.123

모색하던 젊은 예술가들에게 광범위하게 수용됨으로써 그는 자신의 의사와 상관없이 다시 독특한 창작의지를 가진 ‘예술가’라는 직위에 복귀하게 된다. 하지만 그는 자신을 ‘피카소’에 필적하는 창조적인 예술가로 간주하고자 하는 1960년대의 관객들에게 자신의 활동이 새로운 창작이념의 수립과는 무관하며, 다른 사람들과 마찬가지로 특수한 시대, 특수한 상황 속에 살아가는 임의의 인물에 불과한 자신에게 우연히 도래한 ‘완전히 비어 있는 영역’의 발현이었음을 밝힌다. 그는 자신의 활동이 과연 관객 집단이 원하는 ‘예술’의 범주에 속할 수 있는지 되물으며, 자신의 ‘예술’이 어떠한 총체적인 가치관에도 종속되지 않는 삶의 단독적인 순간들이 다른 무엇에 매개되지 않고서도 자족되는 상태에 이르는 것임을 표명한다.

내가 했던 노동이 앞으로 사회적 관점에서 그 어떤 중요성을 가질 수 있다고 생각하지 않는다. 따라서 당신이 원한다면, 나의 예술은 살아가는 것이 될 것이다. 매 순간, 호흡 하나하나가 그 어디에도 등록되지 않는, 시각적이지도 않고 머리를 쓰지도 않는 하나의 작품이다. 일종의 변하지 않는 만족감 같은 것이다.⁴⁴⁾

이와 같은 그 사람의 발언에 따르면, 자전거 바퀴를 자신의 작업실로 가져다 놓은 그의 ‘노동’은 어디에도 등록되지 않은 삶의 한 순간이고, 그것 자체로 충족되는 단독성(singularity)을 지닌다. 그것은 분명 ‘뒤샹’이라는 사람을 통해서 이루어졌지만, 이때의 그 사람은 자기 노동의 귀속을 주장할 수 있는 총체적인 일자(一者)로서의 행위자가 아니라, 무수히 분리되어 있어 ‘누구의 노동인지’ 따지는 것이 무의미해진 분열된 다자(多者)이다. 그리고 그는 ‘자기 예술’의 동인(動因)을 예술가의 능동적인 창작의지로 설명하지 않고, 매번 우연(chance)의 관점에서 나타낸다. 그는 우연의 생성력에 대해 아래와 같이 말한다.

44) 베르나르 마르카데, 앞의 책. p.113

시간이 흐르면 그들도 우연이 사물을 만들어 낼 수 있다는 사실을 받아들여지게 될 것이다. 사실 세계 전체가 우연에 입각해 이루어져 있고, 최소한 우연은 우리가 살고 있는 세상에서 일어나는 일을 설명해 주기에 충분하다. 그리고 우리는 그 어떤 인과 관계보다 우연을 더 잘 알고 있다.⁴⁵⁾

그는 자전거 바퀴와 조우(遭遇)하기 앞서 <세 개의 표준정지(3 Standards of stoppage)>라고 이름 붙여진 실험을 통해 우연이라는 계기에 접근하는데, 균일한 길이(1m)의 실 세 가닥을 바닥에 떨어뜨렸을 때 나타나는 무작위의 형태를 고정시켜 측정자(尺)와 같은 형태로 깎아 놓으면서 그는 레디메이드의 전조(前兆)에 해당하는 낯선 경험을 하게 된다.

그 자체로 이것은 중요한 예술 작품이 아니지만 나에게는 그것이 길을 열어주었다. 오랫동안 예술과 결부되어 왔던 전통적 표현 방식에서 벗어나는 길. 그 때에는 내가 무엇 위에 떨어지게 된 것인지 깨닫지 못했다.⁴⁶⁾

이처럼 그 사람은 ‘순수한 우연’을 ‘논리적 실재를 거스를 수 있는 방법’⁴⁷⁾으로 수용함과 동시에, 예술가와 예술작품을 창작의지에 의해 매개된 원인과 결과의 관계로 간주하는 기존의 창작이념으로는 포착될 수 없는 낯선 영역에 ‘떨어졌다’. 그 곳에서 ‘예술’이란 우연이 이미 만들어 놓은(ready-made) 산물을 수용하는 활동이다. 설령 누군가가 자신의 손을 사용하여 사물을 제작하더라도, 그것은 우연에 의해 생성된 제작의 규준에 따라 행위 하는 것이지, 그 자신의 창작의지에 따라 행위 하는 것은 아니다. 따라서 그 곳에서 창작 주체라는 항목은 창작 주체를 상쇄시키기 위해 역설적으로 나타나거나, 우연의 작용이 행하는 생성을 드러내는 임

45) 앞의 책. p.118

46) 앞의 책. p.118

47) 앞의 책. p.115

의적인 지점이다. 그 곳에서 행해지는 ‘예술가’의 역할이란 특정한 인과관계에 의해 총체적인 일자(一者)로서 결성되어 있는 시공간의 짜임에서 ‘어디에도 등록되지 않는’ 다자(多者)적인 단독성이 확보될 수 있는 ‘비어 있는 영역’을 확보하는 것이다. 이를 효과적으로 수행하기 위해 예술가는 자신의 정체성을 지속적으로 분열시키고, 공간적인 변위와 시간적인 반복의 방법을 병행함으로써 다자적인 단독성이 구현될 수 있는 ‘비어 있는 영역’을 찾아 나선다. 그는 ‘초미세 단위의 얇은 막 (infra-mince)’이라는 신조어를 통해 단독자의 근원적인 차이가 구현되는 반복의 활동을 개념화시킨다.

시간에서는 하나의 동일한 오브제가 1초만 지나면 동일한 오브제가 아니다⁴⁸⁾

두 개의 유사한 사물 - 두 개의 색깔, 두 개의 레이스, 두 개의 모자, 어떤 것이 되었든 간에 두 개의 형태-을 식별할 가능성을 잃어버린다. 비슷한 한 개에서 다른 비슷한 것으로 기억의 인상을 옮겨 놓기에 충분한 시각 기억의 불가능성에 다다른다.⁴⁹⁾

그는 이미 만들어져 있는 자전거 바퀴를 단순히 자신의 작업실에 옮겨 놓음으로써, 일상적 효용을 가진 평범한 자전거 바퀴에서 ‘운명이 바뀐’ 자전거 바퀴를 도출해 낸다. 여기서 두 개의 자전거 바퀴 사이에 나타난 단절은 전적으로 공간적인 변위에 의한 것처럼 보이지만, 사실은 시간적인 반복의 활동에 크게 의존하고 있다. 과거에 이미 만들어져 있었지만 특정한 인과관계 속에 특수자로서 종속되어 있었던 자전거 바퀴는 현재에 다시 반복됨으로써 유일무이한 단독자로서 발현될 수 있는 공백 속에 놓이게 된다. 뒤샹은 자신의 작업실에 옮겨 놓은 자전거 바퀴와 그것의 완

48) 베르나르 마르카데, 앞의 책. p.121

49) 위의 책. p.122

만한 회전이 형성하는 ‘분위기’를 벽난로의 일렁이는 불꽃과 유사한 무엇으로 진술한다.

바퀴가 돌아가는 걸 바라보는 일은 대단히 평온하고 힘이 되었다. 마치 매일의 물질적 삶과는 다른 시각을 열어주는 것처럼 내 작업장에 자전거 바퀴를 갖다 둔다는 생각이 마음에 들었다. 벽난로의 불꽃이 춤추는 걸 바라보기 좋아했던 것처럼 바퀴를 바라보는 것이 좋았다.⁵⁰⁾

단 한 순간도 동일한 모습을 보이지 않는 불꽃의 일렁임과 공산품인 자전거 바퀴의 균일한 회전을 긴밀하게 공명(共鳴)하는 현상으로 간주하고, 그러한 현상에서 ‘다른 시각’을 열어주는 평온함을 느꼈다고 증언하는 그 사람의 진술은 레디메이드와의 만남이 1960년대의 관객들이 해석했던 바와 같이 새로운 창작이념에 의한 예술가-예술작품의 관계 재정립에 국한된 사건이 아니었음을 나타낸다. 그것은 오히려 레디메이드가 능동적 주체(예술가)-수동적 객체(예술작품)의 관계와 무관하게 스스로 진행되는 단독자가 다수(多數)를 이루는 차이의 운동이 ‘마르셀 뒤샹’이라는 인물의 ‘매일의 물질적’ 삶 속으로 침입한 우연한 사건이었음을 나타낸다. 그는 자전거 바퀴 이후에 나타난 ‘선택된’ 레디메이드를 설명할 때에도 이와 같이 의도적 작위(作爲)의 소거와 사물의 근원적 차이가 드러날 수 있는 무관심의 여건을 강조한다.

오브제를 만드는 대신에 오브제가 완전히 만들어져 있는 것이다. 이 선택은 당연히 당신이 선택하는 이유에 달려 있다. 그 점은 상당히 설명하기 어려운 문제다. 당신의 마음에 드는, 혹은 당신 마음에 들지 않는 어떤 것을 선택하는 대신에 당신이 예술가로서 시각적으로 아무런 관심도 없는 어떤 것을 선택하는 것이다. 달리 말해 해당 오브제에 대해 무관심한 상태에 도달하는 것이다. 이 순간에 해당 오브제는 레디메이드

50) 앞의 책. p.123

가 된다.⁵¹⁾

자전거 바퀴와 조우(遭遇)하면서 겪었던 이러한 순간을 그 사람은 이후 병 건조대, 눈삽, 소변기 등의 사물들과 만나면서도 경험한다. 자전거 바퀴와 마찬가지로 그 사람은 그 사물들을 자신의 작업실로 가져와서 ‘있는 그대로’ 반복시키고자 한다. 하지만 그러한 반복의 활동은 근원적 차이를 생산하는데 언제나 성공을 거두는 것은 아니다. 오히려 ‘그 순간’을 반복시키고자 하는 관심과 의지가 작용할 때 오히려 사물은 더욱 고유한 차이를 잃고 매일의 물질적 삶 속으로 회귀하게 된다. 그는 레디메이드가 도래하는 순간의 회소함을 아래와 같이 말한다.

당연히 나는 혹은 당신도 이런 유의 수많은 오브제들이 존재한다고 말할 수 있을 것이다. 그러나 실제로는 그렇게 많지 않다. 그것은 매우 어려운 일이다. 당신이 어떤 사물을 바라보다 보면, 시간이 흐르면서 그 사물이 흥미를 끌게 된다. 심지어 그 사물을 사랑하게까지 되어 버린다. 어떤 오브제에 그런 일이 벌어지면, 나는 그것을 다시 던져버렸다. 결과적으로 선택은 서로서로 매우 다르고, 이질적이고, 잡다한 소수의 오브제들에게로만 향하게 된다.⁵²⁾

그 사람이 레디메이드를 ‘응시되어서는 안 되는 것’⁵³⁾으로 설명하고 그것을 일종의 ‘만나자는 약속’⁵⁴⁾으로 간주하는 까닭도, 레디메이드가 촉발하는 근원적 차이의 경험이 주체의 의지에 의해 지금 여기에 즉각적으로 실현되는 무엇이 아니라, 오히려 주체가 자신의 특수한 주체성을 소거시켜 사물과 맺는 도구적인 주체-객체의 관계에서 벗어날 때 비로소 도래하게 되는 사건이기 때문이다. 그래서 그의 작업실에 놓여 있는 자전거

51) 앞의 책. p.185

52) 앞의 책. p.185

53) 앞의 책. p.190

54) 로잘린드 크라우스, 앞의 책. p.123

바퀴, 병 건조대, 눈삽, 소변기와 같은 오브제들은 항상 레디메이드로 드러나 있는 것이 아니라, 과거에 레디메이드였던 오브제로서 미래에 다시 레디메이드일 수 있는 가능성을 품고 있을 따름이다. 레디메이드와 의식적인 주체사이에는 숨바꼭질 같은 관계가 성립하는데, 레디메이드는 의식적인 주체가 소거되는 순간에만 도래하고, 의식적인 주체가 나타나는 순간에는 사라져 버린다. 그런 까닭에 의식적인 주체의 입장에서 레디메이드와의 만남은 항상 '지연(delay)' 상태에 있다. 그래서 그 오브제들은 레디메이드로서 고정적인 정체성을 지닐 수 없고, 레디메이드로서 소유될 수도 없다.

위험은 새로운 레디메이드를 소유하기 위해 자신의 하루를 보내는 것이라는 사실을 나는 아주 재빨리 알아차렸다. 왜냐하면 만약 우리들이 그것을 사랑하게 되어 버리면, 그때 그것은 내가 비난했던 시스템과 마찬가지로 비난받을 수 있는 또 다른 시스템이 되어 버리기 때문이다.⁵⁵⁾

그가 이와 같은 발언을 ‘마르셀 뒤샹’이라는 예술가와 ‘레디메이드’라는 예술작품을 미술관에 안치하고자 하는 의욕을 지닌 관객들 앞에서 행하는 것은 무척 아이러니한 상황이다. 그에게 현시될 수 없고, 소유될 수 없는 레디메이드는 관객에게도 마찬가지이다. 사실, 관객이 자전거 바퀴, 병 건조대, 눈삽, 소변기를 대했을 때 취할 수 있는 가장 타당한 태도는 버스 정류장의 승객들처럼 언제 도착할지 모르는 사건의 ‘지연(delay)’을 받아들이는 일이다. 하지만 레디메이드를 새로운 예술작품의 전형으로 삼고자 했던 1960년대의 관객 집단은 그러한 지연의 과정을 생략한 채, 자전거 바퀴, 병 건조대, 눈삽, 소변기의 ‘운명을 바꾸고자’ 했다. 그래서 ‘뒤샹’이라는 임의의 인물이 레디메이드와 조우(遭遇)했던 사건은 우연적인 생성, 단독성의 발현, 근원적 차이의 반복운동 등, 그 속에 담겨 있는 고유한 속

55) 앞의 책. p.186

성들을 사상(捨象)한 채로, '마르셀 뒤샹'이라는 '뛰어난' 예술가의 '레디메이드'라는 특별한 작품이 된다. 그는 1910년대의 창작이념에서 탈출했지만, 다시 1960년대의 창작이념 속에 소환되어 버린 자신의 '실패'를 냉정하게 시인한다.

레디메이드들이 예술작품들과 마찬가지로 존경을 받으며 응시된다는 사실은, 레디메이드들과 예술과의 관계를 완전히 끊으려고 시도하는 문제를 해결하는 데 내가 성공하지 못했음을 말해주는 것 같다.⁵⁶⁾

그러나 그 사람의 이와 같은 가감 없는 현실인식조차도 뒤샹이라는 예술가 '특유'의 제스처로 인식되면서, 마르셀 뒤샹과 레디메이드는 현대 미술사의 한 페이지에 확고하게 등재된 예술가와 예술작품으로 간주된다. 물론 그 사람은 이와 같은 관객 집단의 가치판단에 대해 일정한 거리를 둔다. 그는 관객 집단의 기대와는 상당히 거리가 있는 자신의 '예술관'을 피력하면서도 구태여 자신의 관점을 관철시키려 하지는 않는다.

나는 유명세 때문에 약간 거북하다. 이 유명세는 내 작품들이 정상적인, 최소한 정상적이라고 말할 만한 조류 속에 들어갈 것을 강요하는 관객집단 때문에 생기는 사태이다. 관객집단은 화가집단보다 강하다. 그들은 당신에게 특정의 행위를 강요한다. 거부하는 것은 우스운 일일 것이다.⁵⁷⁾

그 사람은 미술사를 '한 시대의 범용성의 표현'이라고 간주하며, 특정한 예술가와 예술작품이 관객집단에 의해 가치 있는 것으로 선택되어 미술사에 '유물'로 보존되는 사태에 대한 냉소를 표명한다. 그는 1910년대에는 예술의 범주에 등재될 수 없는 것으로 거부당했던 자신의 활동이 1960년

56) 앞의 책. p.191

57) 피에르 카반느, 앞의 책. p.137

대에는 새로운 예술의 범주를 창조하는 작품으로 수용되는 사태를 동일한 거리감과 냉소를 가지고 바라본다. 그에게는 시대에 따라 변하는 가치에 대한 일시적인 ‘믿음’만이 존재할 뿐, 개별적인 단독자로서의 예술가와 예술작품을 특정하게 정위(定位)할 수 있는 잣대는 존재하지 않는다.

미술관에 거의 가지 않는다. 20년 이상 루브르에 간 일이 없다. 미술관에 관심이 없는 이유는, 루브르에 있을 수도 있었지만 고려의 대상이 되지 못했던 다른 그림들 대신에 이 모든 그림들이 루브르에 있어야 한다고 결정한 그 판단의 가치를 의심하기 때문이다. 결국은 일시적인 열광, 덧없는 취미에 기초를 둔 유행이 존재한다는 이 견해에 매우 만족한다. 이 일시적인 취미는 사라진다. 그리고 그림에도 불구하고 어떤 것들은 아직도 살아 있다. 이것은 썩 훌륭한 설명은 아니지만 굳이 해명해야만 하는 것도 아니다.⁵⁸⁾

이러한 발언을 통해 그 사람은 자신이 이탈해 나왔던 1910년대의 창작이념뿐만 아니라 자신에게 열광하는 1960년대 관객집단의 창작이념 또한 레디메이드와 조우(遭遇)하였던 경험과는 무관한 가치 체계라는 자신의 견해를 우회적으로 드러낸다. 하지만 그가 자신의 단독적인 경험에 성급하게 ‘범용성’을 부여해버린 관객집단의 판단을 마냥 수긍했던 것은 아니다. 그 당시 성행하던 뒤샹에 대한 ‘신화’ 가운데 하나는 그가 1920년대 이후 더 이상 작품을 제작하지 않은 예술가이면서도 강력한 영향력을 행사해왔다는 것이었는데, 그는 말년의 십 여 년을 자신을 둘러싼 그러한 신화에 일격을 가할 수 있는 ‘작품’의 제작에 비밀스럽게 매진하였다. 작품을 창조한 ‘예술가’인 자신이 세상을 떠나야만 발표될 수 있다는 조건으로 제작된 <주어진(Étant donnés)>라는 작품은, 실제로 그가 세상을 떠났던 해인 1968년 뒤샹의 의사에 따라 필라델피아 미술관에 설치되었다. ‘뒤샹’이라는 창작의 주체가 사라진 상태에서 이미 만들어진

58) 피에르 카반느, 앞의 책. p.136

(ready-made) 모습으로 미술관에 주어진 그 ‘작품’은, 감추어진 광경을 문틈으로 응시하는 한 사람의 관객을 또 다른 관객들이 응시하도록 만드는 작품이었다.

그 사람 자신이 명시적으로 부정했던 ‘응시’라는 감각의 행위와 ‘미술관’이라는 가치 전유의 공간을 전면에 내세운 이 작품은 1960년대에 형성되었던 ‘뒤샹 신화’에 대해 ‘뒤샹’이라는 이름을 가진 사람 자신이 행하였던 역설적인 자기 패러디라고 할 수 있다. 이 작품에 직접적으로 사용된 ‘응시’와 ‘미술관’은 죽었기 때문에 사라진 예술가의 존재와, 죽었기 때문에 책임을 물을 수 없는 예술가의 노골적인 외설성을 지고한 ‘감상의 대상’으로 삼게 되고, 그런 까닭에 교묘한 이중부정의 상태에 이르게 된다. 여기에서 뒤샹은 레디메이드의 고유한 속성으로 ‘응시’와 ‘미술관’을 교묘하게 공격하고 있는데, 창작의 주체가 사라졌고, 이미 만들어져 있으며, (한 사람씩 볼 수 있기 때문에 개인적인 경험에 의거하는 이 ‘작품’은 스스로 새로운 문화를 창조했다고 자부하는 1960년대의 관객집단이 사실은 1910년대와 다를 바 없는 물신적인 전제 속에 놓여 있다는 것을 드러내었다.

이처럼 그 사람의 유작에 나타난 역설적인 성격은 기존의 예술제도와 비판적 공존관계에 놓여 있다고 간주되었던 ‘마르셀 뒤샹’이라는 ‘예술가’와 레디메이드라는 ‘예술작품’의 존립 여부를 의문에 부쳤다. 과연 ‘뒤샹’이라는 예술가는 존재하는가? 과연 레디메이드는 예술작품이 될 수 있는가? 그것은 단지 ‘응시’와 ‘미술관’이라는 부르주아 문화의 핵심적인 전제를 유지하기 위해 외설적으로 도용된 물신(物神)이 아닌가? 그렇다면 그러한 전제와 전적으로 무관한 공간에 놓여 있는 ‘마르셀 뒤샹’은 누구이며, 이름 없는 그 사람은 누구이며, 레디메이드는 무엇인가? 하지만 그 사람 자신이 사후(死後)의 전략을 통해 날카롭게 제기하였던 이러한 질문은 그 당시에는 혼란만 초래했을 뿐 정합적으로 이해되지 못했다. 그리고 뒤샹으로부터 이와 같은 질문을 받았던 관객집단 자체가 1970년대에 나타난 전 세계적인 사회경제의 변화와 이에 따라 나타난 문화적 보수주의,

그리고 대중문화산업의 비약적인 팽창을 겪으며 급격히 해체되어 버렸다.

레디메이드가 벗어나고자 했던 ‘응시’의 문화가 더욱 강력해진 모습으로 갱신되었고, 1970년대 이후의 미술에서 위대한 예술가, 뛰어난 예술작품에 대한 신화는 그 사람이 생존했던 시기보다 더욱 노골적인 형태로 형성되었다. 이와 같은 여건에서 레디메이드는 모호한 위상(位相)을 갖게 되었다. ‘마르셀 뒤샹’이라는 사람이 ‘앤디 워홀(Andy Warhol 1928~1987)’, ‘요셉 보이스(Joseph Beuys, 1921~1986)⁵⁹⁾’, ‘제프 쿤스(Jeff Koons 1955~)’ 등 한두 세대 이후의 ‘위대한 예술가’들과 맺는 관계는 그가 피카소와 맺는 관계보다 오히려 문제적이다. ‘마르셀 뒤샹’이라는 이름을 그와 같은 ‘스타 예술가’들의 계열에서 벗어난 익명적인 단독자의 공간에 위치시키고자 하는 본격적인 시도가 이루어진 것은 비교적 최근의 일⁶⁰⁾이라 할 수 있다.

59) ‘모든 사람은 예술가다(Jeder Mensch ist Künstler)’라는 구호와 함께 ‘사회적 조각’을 실천하였던 요셉 보이스를 앤디 워홀이나 제프 쿤스 같은 팝 아티스트와 동렬에 놓는 것이 무리일 수 있겠다. 하지만 요셉 보이스는 끊임없는 자기 현시를 통해 제도와 시장 속에 그 누구보다 성공적으로 자리매김했던 ‘작가’이다. 물론 자신의 예술적 지향을 실현시키기 위해 체제를 이용했다고도 볼 수 있겠지만, 그는 항시 체제의 중심에 있었고 스펙터클과 공생관계를 맺었다. 한국에서 최초로 요셉 보이스에 대한 단행본 『요제프 보이스, 우리가 혁명이다』(사회평론, 2015)을 저술한 송혜영은 ‘사회개혁을 주창한 보이스와 그의 사회적 조각은 누가 보아도 아방가르드적이다. 그러나 소위 혁신적이라는 그의 작품들은 별 어려움 없이 권력의 제도권에 들어가는 아이러니를 보여준다.’라고 지적했고, ‘보이스의 작품세계는 아방가르드적이지만, 미술가로서의 보이스의 생애는 아방가르드의 저항정신과 무관해 보인다.’라고 평가했다. (p.240) 체제를 비판하는 행위를 통해 오히려 체제로부터 각광을 받았던 보이스의 예술 활동은, 그와 같은 ‘각광’을 일종의 ‘포섭’이라 간주하고 제 나름의 방식으로 체제에 저항했던 마르셀 뒤샹이나 로버트 모리스의 예술 활동과는 전혀 다른 속성을 지닌다. 그러한 다름이 부각되지 않을 때, ‘아방가르드’를 지향하는 예술 활동은 스펙터클과 손쉽게 체류하는 자기 현시의 아이러니 속에 빠져들게 된다.

60) 니콜라 부리요, 『레디컨트』(미진사, 2013) p.195~220

2. 사례 II

2.1. 개요



1. 멕시코 대지진 : 1985년 9월 19일 멕시코의 수도인 멕시코시티를 강타했던 진도 8.1의 지진. 1만 명 이상이 사망하였다.



2. 이 지진으로 멕시코시티는 크게 파괴되었고, 1990년대에 이르기까지 복구가 완결되지 않았다.

이 사례는 지진의 폐허에서 촉발되었고, 지진의 폐허를 반복한다. 지진은 삶 속에 잠재되어 있는 공백을 현실화시키는 사건이다. 그것은 물리적인 현상으로 나타나지만, 그 위력은 물리적인 충위를 넘어선다. 무엇보다 그것은 인간 삶에 심층에 침투해 있는 규준과 질서를 내파하고, 약호(code) 없는 공백의 시공간을 드러낸다. 지진으로 인한 인명의 손실과 재산의 피해는 끊임없이 예측(計測)되고 보도(報道)되면서 약호화 되고 점차 질서에 수렴된다. 하지만 약호 없는 공백의 도래에는 여전히 대처할 방법이 없다. 그러한 공백은 보도되지도 예측되지도 않는다. 그것은 오로지 지진의 폐허 속에서 살아갈 때에만 경험될 수 있는 무엇이다. 이 사례는 지진으로 폐허가 된 그 도시에 거주했던 예술가 지망생이 현실화된 공백을 맞이하는 사건에서 비롯된다.



3. <지진의 영웅 (The Hero of the Earthquake)> 1985년, 지진이 일어난 해에 일상의 폐허를 찍은 사진



4. <강물의 심장(Heart of the River)> 1991년, 6년이 지난 시점에도 여전히 남아 있는 폐허를 찍은 사진



5. <우리의 현대적 폐허를 위한 비계(飛階) 축조하기 (Scaffodling for Our Modern Ruins)> 1987년, 건축가 마우리치오 로샤 (Mauricio Rocha), 조각가 마우리치오 마일레 (Mauricio Maillé)와 함께 제작. 지진 복구 현장에 사용되는 목조 비계를 전시장에 축조해 놓았다.

1985년 멕시코시티에 나타난 지진의 폐허는 1987년이 되어서도, 1991년이 되어서도 완전히 복구되지 않는다. 그래서 폐허와 대면하는 것은 일상이 된다. 위의 사진에서 볼 수 있듯, 건축용 비계(飛階)와 같은 사물들은 그 곳 사람들의 무의식에 침전한다. 아이러니했던 점은 폐허가 일상이었던 그 도시에서는 폐허의 공백을 표현할 수 있는 예술적 환경이 희박했다는 것이다. 오히려 그러한 표현에 대해 관심을 표명한 것은, 폐허가 현실화되는 것을 상상할 수 없는 ‘선진’ 사회였다. 물론 그러한 관심은 지진의 폐허를 ‘작가’와 ‘작품’에 귀속된 무엇으로 환원시킨다. 이 사례도 자신의 산물(產物)을 ‘작품’으로서 환대해 주는 제도와 시장이 활성화된 시공간에서 생성되었다. 하지만 이 사례는 아래의 사진과 같이 그 곳에서도 폐허를 반복하였다.



6. <섬 속의 섬 (Island Within an Island)> 1993년, 배경이 되는 풍경은 뉴욕이다. 8년 후에 9.11 테러로 붕괴되는 무역센터 건물이 보인다. 이 사진은 의도치 않게 미래의 폐허 앞에 과거의 폐허를 병치하고 있다.



7. <미친 여행객(Crazy Tourist)>
1991년, 해질녘의 파장한
시장에는 썩은 오렌지가 나뒹굴고
있었다. 이 사진은 그 오렌지들을
비어 있는 가판대에 하나씩
배치한 뒤 촬영한 것이다.
이 광경을 지켜보고 있었던
현지인들이 “투리스타 말로코!”
즉 “미친 여행객이군!”이라고
외쳤다.

그렇다면, 어떻게 이 사례는 서구 사회의 한 복판에서, 폐허를 반복할 수 있었던 것일까? 그것은 지진의 폐허에서 촉발하여 일상의 균열 속으로 진입한다. 폐허의 공백은 붕괴된 건물에만 있는 것이 아니라, 위의 사진처럼 파장한 시장에도 있다. 이 때 이루어지는 비(非)주체적 예술 활동은 약호 없는 공백이 일시적으로 현현(顯現)하는 사건이다. 이러한 사건의 행위는 브라질의 시골 시장에서 실행되면 ‘미친 짓’으로 놀림 받게 되고, 아래와 같이 미술관 주변 가로(街路)의 창가에서 실행되면 ‘가브리엘 오로즈코’라는 작가의 작품으로 불리게 된다.



8. <홈런(Homerun)>
1993년,
뉴욕현대미술관(MOMA)
입구의 가로(街路),
이 곳 주민들에게
오렌지를 나누어 주고
전시기간 동안 창가에
신선한 오렌지를 두게
했다.
이는 <미친 여행객>
에서 이루어진 예술
활동의 또 다른
반복이다.



9. <유연한 돌(Yielding Stone)>

1992년, 뉴욕. 여기에 나타난 것은 자기 몸무게만큼의 유토(油土) 덩어리이다. 거리에서 굴러서 사진과 같은 모습에 이르게 했다.

이 사례는 거리에서 실행된 후, 미술관의 내부에서 반복된다. 이 사례는 거리에서 이루어진 사건인 동시에 미술관에 전시된 작품이다. 하지만 이 사례가 지향하는 바는, 사건이라 부를 수도 없고, 작품으로 부를 수도 없는 어떤 상태에 이르는 것이다. 바닥에 놓여 있는 저 둥근 물체는 오렌지와 마찬가지로 약호 없는 공백을 도래하게 만드는 매체로서 저기 있을 뿐이고, 시간이 지나면 정처를 잃을 것이다. 거리에서는 아무렇지도 않은 이러한 정처 상실이 미술관에서는 ‘작품’이라는 범주의 안정성을 훼손한다.



10. <유연한 돌> 2011년,

영국의 테이트 모던 (Tate Modern)에서 개최된 전시. 조각가의 작업실에서 소조 재료로서 사용되는 유토(油土)가 거리로 나갔다가, 다시 미술관으로 돌아왔다. 이 때 사진 속에 나타난 형상은 ‘작품’이라기보다는 규정할 수 없는 ‘무엇’이다.



11. <신발 상자(Empty Shoe Box)> 1993년, 이것은 최초로 전시장 바닥에 놓인 후 사라졌다. 청소하는 사람이 이것을 버린 물건으로 여겼다. 그래서 또 다른 신발 상자가 나타났고, 그것 또한 파손되어 사라졌다. 이번에는 ‘관객’이 그것을 ‘작품’으로 여기지 않았다. 그래서 또 다른 신발 상자가 나타났다. 이러한 상실과 복구는 전시 기간 내내 반복되었다.

이 사례는 갈수록 대담하게 ‘전시’의 공간에 공백을 현현(顯現)한다. 위의 사진에 나타난 비어 있는 신발상자는 전시장의 바닥에 툭 던져 놓았을 때, 가장 효과적으로 ‘작품’의 범주에서 이탈한다. 그런 까닭에 저 신발상자는 ‘작품’을 감상하러 전시장에 온 ‘관객’들에게는 부재(不在)한다. 그것은 ‘전시’의 감상을 위해 어서 치워야할 버린 물건이 되고, 실제로도 종종 치워진다. 그것은 ‘관객’이라는 범주에서 벗어나 있는 사람들에게만 실재한다. 아래 사진에 나타난 요구르트 뚜껑도 ‘작품’으로서 벽면에 붙어 있는 것이 아니다 그것은 작품, 작가, 관객, 전시와 같은 ‘주체적 예술 활동’의 기본 항목을 붕괴시키기 위한 기폭제로서 화이트 큐브의 내부에 부착되어 있다. 이 요구르트 뚜껑을 ‘작품’도 ‘사물’도 아닌 무엇으로 생경하게 보는 사람에게 공백은 현현한다.

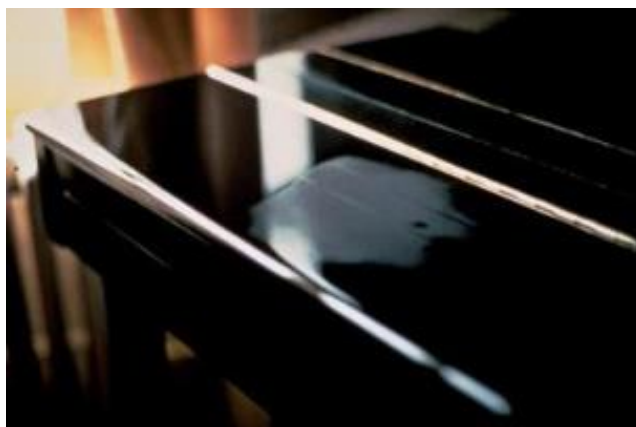


12. <요구르트 뚜껑(Yogurt Caps)> 1994년, 전시장 벽면에 요구르트 뚜껑이 하나씩 붙어 있다. 그 외엔 아무것도 없다. 플라스틱 뚜껑에 인쇄된 숫자는 유통기한과 가격이다. 이 ‘전시’를 ‘감상’하러 온 ‘관객’은 대부분 ‘작품’을 찾지 못했고, 자신이 전시 일정을 착각했다고 여긴다.



13. <반영의 연장(Extension of Reflection)> 1992년. 자전거를 타고 두 웅덩이 사이를 둥글게 맴돌아서 물 자국을 만든다. 그것은 곧 사라지고, 웅덩이도 시차를 두고 사라진다.

하지만 이 사례는 마냥 미술관 내부에서 반복되지 않는다. 이 사례의 궁극적인 지향은 닫혀진 일상 속에 폐허의 공백을 현현(顯現)하는 것이다. 위의 사진에서 웅덩이는 자전거로 물 자국을 내는 행위를 통해 일반적인 웅덩이에서 단독적인 웅덩이로 이행한다. 하지만 단독적인 웅덩이는 지속되지 않는다. 그것은 일시적으로 공백을 형성하며 단독성을 확보하였다가 다시 일반적인 웅덩이로 돌아간다. 아래의 사진에서 그러한 일시성은 더욱 부각된다. 피아노의 매끄러운 표면 위에 남은 입김은 모종의 낯설음을 발현한 후 금세 사라진다. 여기에는 작가, 작품, 전시와 같은 고정적인 정체성이 자리할 수가 없다. 자전거를 타고 물 자국을 남긴 사람도, 피아노 위에 입김을 분 사람도 지속되는 정체성을 가질 수 없다. 그는 단지 공백을 향유하는 ‘아무도 아닌 자’일 뿐이다.



14. <피아노 위의 숨결(Breath on Piano)> 1993년, 숨결이 지속되는 순간을 나타내기엔 ‘초(second)’라는 단위도 둔탁하게 느껴진다.

2.2. 상한 오렌지, 1991년, 카초에이라, 카브리엘 오로츠코

‘가브리엘 오로츠코(Gabriel Orozco 1962~)’라는 멕시코 태생 예술가의 이름을 경유한 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 하나의 예외(例外)로서 인식될 필요가 있다. 그것은 오늘날의 미술 제도와 시장에서 가장 현저하게 노출되어 있는 비(非)주체적 예술 활동의 사례인 동시에 비(非)주체적 예술 활동 고유의 방법론을 가장 직설적으로 구사하고 있는 사례이기도 하다. 주목할 점은 그것이 제도와 시장에 직접적으로 노출되어 있음에도 불구하고, 그러한 시스템이 제공하는 정체성에 완전히 포획되지 않는다는 것이다. 이 사례가 1990년대 초반 서구 미술계에 본격적으로 알려지기 시작한 후 오늘날까지 20년에 이르는 기간 동안, 그것은 줄곧 가브리엘 오로츠코라는 ‘작가’의 이름과 <유연한 돌>, <신발 상자>와 같은 대표 ‘작품’의 명칭으로 서구 예술의 제도와 시장에 통용되었고, 어느 시점을 지나서는 그 작가와 작품이 동시대의 ‘영향력 있는 작가’, ‘시장가치가 높은 작품’의 반열에 이르렀다. 하지만 것처럼 오래 지속된 정체성 각인의 과정에도 불구하고, 그 사례는 구겐하임 미술관이나 뉴욕 현대 미술관, 베니스 비엔날레와 같은 가치 보증(保證)의 장소에 온전히 고착되지 않고, 여전히 생경하고 익명적인 무엇으로 ‘미끄러져’ 나온다. 이는 여느 아방가르드 ‘작가’들도 쉽게 성사시키지 못한 예외(例外)적인 사건이다.

멕시코에서 태어나 이십대 후반에 이르기까지 스페인의 마드리드에 유학을 갔다 온 경험을 제외하고는 북미유럽의 제도와 시장과 직접적으로 접촉한 적이 없는 ‘가브리엘 오로츠코’가 돌연 ‘주목받는 작가’가 되어 별다른 곡절 없이 뉴욕현대미술관, 베니스 비엔날레와 같은 서구 예술의 ‘대표성을 띤’ 장소에 모습을 드러낼 수 있었던 것은 1990년대라는 시대적 맥락을 고려했을 때에만 이해할 수 있는 일이다. 반세기를 지속하였던 냉전이 1990년대의 벽두에 소련 및 동유럽 공산주의 국가들의 붕괴와 함께 갑작스레 종식되자, 서구인들의 세계관도 급격하게 재편되었다. 서구 사회 각지에서 기존의 가치관에 대한 다양한 종언(終焉)들이 제기되었고,

예술 분야에 있어서도 한 시대의 끝과 시작을 고민하는 목소리가 높아졌다. 휴머니즘에 바탕을 둔 계몽주의적 진보의 로고스(Logos)는 파산한 것으로 받아들여졌으며, 세계화된 시장 시스템에 사회의 모든 분야를 순응시키는 ‘갱신된’ 자유주의가 새로운 로고스로서 세계의 전역에 압도적으로 파급되었다. 1990년대 초반에 있었던 시대적 변화에 대한 서구 예술의 대응도 이와 같은 새로운 로고스에 대한 태도에 따라 크게 두 갈래로 나뉘었던 것 같다.

신자유주의적 로고스에 친화적인 입장을 표방했던 사람들은 서명된 스타일(signature style)의 표현성(expressivity)과 독창성(originality)이 결여되어 있어 시장가치를 갖기 힘들고 대중에게 이해되기가 힘든 예술 활동에 대해 대대적인 혹평을 가하기 시작했고, 전통적인 예술 형식을 고수하거나, 현대미술의 다양한 유산을 제도나 시장의 특권을 보존하는 차원에서 관례화시킨 ‘작가’들을 새로이 부각시켰다.

이에 반해 서구 현대 미술에 나타난 비(非)주체적 예술 활동의 사례에 대한 인식을 확립해 나가던 사람들은 상반된 요소들이 혼재하고 있는 현대 미술의 범주를 재정립하는 저술활동을 통해, 시장 시스템과 결탁한 자유주의적 저널리즘의 파상적인 공세를 방어할 수 있는 ‘비평적인’ 블록을 형성하였다.⁶¹⁾ ‘서명된 스타일의 표현성과 독창성’을 부활시킨 평자들은 서구 예술의 ‘정통성’을 주장할 수 있는 북미유럽 태생의 작가들을 전면에서 내세웠는데 반하여, 비(非)주체적 예술 활동을 지지하는 사람들은 서구 예술의 장(場) 속에 활동하는 ‘이민자들’⁶²⁾을 통해 생성되는 사례들을 부각시켰다. ‘가브리엘 오로츠코’라는 이름의 등장은 이와 같은 1990년대 서구 예술의 정황(政況) 속에 이루어졌다. ‘오로츠코’가 뉴욕으로 이주한 지 불과 몇 년 만에 뉴욕 현대 미술관이라는 가치평가의 전통적인 각축장에서 전시장 전체를 비우는 <홈런(Home run)>⁶³⁾과 같은 전시를 감행할

61) Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin H.D Buchloh, Annette Michelson “The reception of the sixties”, *Robert Morris* (MIT Press, 2013), p.111~136

62) 멕시코 출신인 오로츠코 외에도 쿠바 태생인 Félix González-Torres(1957~1996), 태국 국적을 가진 Rirkrit Tiravanija(1961~) 등 비(非)서구적 배경을 가진 ‘작가’들이 부각되었다.

수 있었던 까닭도 이러한 여건과 무관하지 않다.

여기서 주목할 점은 ‘가브리엘 오로즈코’라는 이름이 비(非)주체적 예술 활동을 지지하는 사람들에 의해 선택된 무기로서 사용된 후 다시 서구 예술의 장(場)에서 사라진 것이 아니라 영향력을 가진 ‘작가’와 ‘작품’으로서 평가 받으며 서구 예술의 제도와 시장에서 계속 머물렀다는 사실이다. 서구 예술의 제도와 시장에 대한 그의 태도는 비판적이지도 전략적이지도 않다. 그는 이국(異國)에서 온 유랑극단처럼 자신이 창작 활동을 펼치게 된 ‘지금 여기’의 시공간에 집중할 따름이지, 그 곳에 축적된 사회문화적 맥락에 천착하지 않는다. 물론 그는 서구 예술의 제도와 시장 속에 계속 활동하며 머물고 있지만 항시 떠날 준비가 되어 있는 이주민으로서 머물고 있을 따름이다. 그가 활동하는 서구 예술의 장(場)에서는 ‘가브리엘 오로즈코’라는 이름 자체가 열외(列外)의 이름이자 가명(假名)이기 때문이다. 그가 제도와 시장에 대한 자신의 태도를 얘기할 때 ‘비판’ 혹은 ‘전략’이란 투쟁적인 용어를 쓰기보다는, ‘이동’과 ‘어긋남’과 같은 중성적인 용어를 선호하는 것도 자기 활동의 열외적인 성격을 자각하고 있기 때문이다.

아마도 ‘세계화의 시대’를 맞아 전 세계로 확산된 비엔날레라는 예술 제도와 그와 함께 연동되는 아트 페어라는 예술 시장에서 비롯된 1990년대 특유의 ‘이주민적’ 창작 환경이 아니었다면, 이 사례도 다른 비(非)주체적 예술 활동의 사례들과 마찬가지로 이른 시기에 가라앉아(submerged) 망각과 재인식의 순환 속에 접어들었을 것이고, 그의 이름과 작품을 서구 예술의 제도와 시장에서 쉽게 찾을 수 없었을 것이다. 그러나 이 사례를 예외적으로 만드는 요인이 시대적 여건에만 국한된 것은 아니다.

이 사례가 제도와 시장에서 ‘영향력 있는 작가’, ‘시장가치가 높은 작품’으로 호명되면서도, 비(非)주체적 창작의 사례로서의 생경함과 익명성을 잃지 않는 까닭은, 이 사례를 추동하는 ‘망각된’ 창작의 동기가 대부분 뉴

63) Yve-Alain Bois, *Gabriel Orozco* (MIT Press, 2009), p.37

육 이주 이전의 시기에 놓여 있기 때문이다. 특히 ‘가브리엘 오로즈코’라는 인물이 미술대학을 갓 졸업했던 시기인 1985년에 멕시코를 강타하였던 대지진⁶⁴⁾이 남긴 폐허와의 접촉은 그의 창작활동 전반에 외상(外傷)적인 체험으로서 흔적을 남겼다. 그 때까지 줄곧 회화에 중점을 두는 고전적인 미술교육을 받고, 국가주의적인 폐쇄성에 갇힌 문화적인 풍토 속에 생활하였던 그 사람은 폐허의 경험을 통해 익숙했던 사물과의 낯선 만남, 사진의 지표(index)적인 사용, 내부와 외부의 전치(displacement) 등 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 이루는 방법론과 처음으로 조우(遭遇)한다. 그는 그 시절의 경험을 아래와 같이 진술한다.

도시는 황폐화되어 먼지가 가득했고 악취를 풍겼다. 전기도 없었고 교통수단의 운행도 희소해졌다. 많은 거리들이 쓰레기 더미에 막혀 있었다. (...) 자원봉사를 위해 도시를 걸어 다니면서, 나는 잔해들을 사진 찍기 시작했다. 지진은 이제까지와는 다른 방식으로 도시에 대한 직접적인 각성을 가져다주었는데, 그것은 보다 낯것으로 노출되어 있었고, 손상되기 쉬운 상태에 있었다. 나는 고통 받는 사람들의 모습을 찍는 데는 흥미를 느끼지 못했다. 그보다 나는 폐허 속의 구조물이나 잔해, 그리고 지면의 뒤틀림으로 인해 변형된 도로에 카메라의 초점을 맞추고자 했다. 솔직히 내가 동질감을 느낀 것은 그러한 잔해들이었고, 지진이라는 비극적 사건에 대한 나의 느낌은 그다지 스펙터클하지 않은 그런 풍경을 통해 보다 적절하게 표현되었다.⁶⁵⁾

64) 1985년 9월 19일 멕시코의 수도 멕시코시틀 강타한 지진으로(진도8.1), 이로 인해 멕시코시티 일대가 크게 파괴되고 1만 명 이상이 사망하였다. (출처: 위키 백과)

65) “The city was devastated, dusty and smelly. There was no electricity and not much traffic circulation. Many streets were blocked by rubbish (...) Walking around the city to help, I began also to take some pictures of the debris. The earthquake gave me an immediate awareness of the city in a different way. It was more exposed, vulnerable. I was uninterested in taking portraits of the suffering people. I would focus on the debris of the constructions in ruins and the street deformed by the shake of the earth. I honestly felt more identified with that, and my feeling about the tragedy were better expressed focusing the lens onto those views, many times not so spectacular at all” Ann Temkin,

그의 비(非)주체적 창작활동에는 총체적인 체계에서 이탈한 파편들이 나타내는 생경한 여백, 그리고 내부에 비가시적으로 있던 것이 외부에 가시적으로 노출되는 순간의 낯선 환희가 항시 공존하는데, 이는 그가 증언하는 1985년의 폐허 체험과 공명하는 바가 크다. 질서와 중심이 사라져서, 어느 장소나 새로운 질서를 생성하는 중심이 될 수 있는 공백과 같은 시공간에 대한 탐구는 ‘가브리엘 오로즈코’라는 이름을 경유하는 비(非)주체적 창작 활동의 중축(中軸) 가운데 하나이다. 도시라는 통합적인 시스템의 총체와 폐허라는 해체된 파편들의 집적 사이의 대비는, 이후에 정착민과 이주민이라는 정체성의 대비와 맞물리는데, 그는 실제로 자신이 도시의 폐허에서 느꼈던 ‘손상받기 쉬움’(vulnerable)이라는 속성을, 자신이 삶을 영위하는 사회에서 파편처럼 이탈해 있는 이주민으로서 겪게 되는 ‘취약성’(vulnerability)과 연결시켜 사유한다. 그는 자신의 창작활동이 그처럼 파편이 되는 취약성의 경험을 감추는 것이 아니라, 계속해서 그것을 노출시킴으로써 힘을 얻는 것이라고 말한다.⁶⁶⁾ 이는 폐허 속 잔해에서 동질감을 느꼈다는 그의 진술과 함께, 뉴욕으로의 이주 이후 본격적으로 이루어졌던 비(非)주체적 예술 활동의 진원(震源)을 짐작케 한다.

그 사람은 2001년에 있었던 한 강연에서 폐허의 경험 이후 자신에게 찾아온 변화를 아래와 같이 말한다.

80년대 중반 멕시코의 예술 아카데미에서 학업을 마친 직후 저는 작품 제작 방식을 완전히 바꾸었습니다. 길거리를 돌아다니며 제가 발굴하고 싶었던 오브제로 실험을 했고, 물건을 스튜디오로 가져와서 변형시키기도 했습니다. 이처럼 제가 주변을 둘러싼 모든 것에 관심을 가지기 시작하자, 예술 학교에서 배웠던 것은 더 이상 작업을 하는 데 적합하지 못했죠. 1986년부터 1989년에 이르는 기간 동안 제 작업은

Gabriel Orozco (The Museum of Modern Art, 2009), p.46

66) Jessica Morgan, *Gabriel Orozco* (Tate Publishing, 2011), p.9

길거리와 집 주변 구역, 그리고 도시를 떠도는 일에 초점이 맞추어져 있었습니다. 제가 예술 학교에서 배웠던 기술과 재료를 버리자 그것이 사용되는 장소인 스튜디오 공간도 필요성을 잃었습니다. 거리에서 머물고 재료를 찾는 것이 일상이 되었기 때문에 제 소유의 스튜디오가 필요 없어지는 것은 아주 자연스레 뒤따르는 과정이었죠.⁶⁷⁾

그는 멕시코 대지진이 있었던 이듬해인 1986년에 스페인의 마드리드에 있는 미술학교⁶⁸⁾로 유학을 가는데, 거기에서 전후(戰後) 서구 예술에 대한 본격적인 경험을 하게 된다.⁶⁹⁾ 그는 스페인 유학시절에 처음으로 3차원의 실재 공간에서 작업을 시작했는데, 그 시초는 거리에 버려진 목재, 나뭇가지, 벽돌 등을 이용해 그 자리에서 즉흥적인 구성을 하는 것이었다. 그는 더러 그것을 자신의 작업실로 가지고 오기도 했지만 대부분 곧장 망가뜨리거나 그 자리에 두고 왔다. 그는 사물이 발견되고 구성되는 현상 자체에 집중하였고, 구성된 결과물이 기념비적인 영속성을 가지는 것에 대해서는 관심을 두지 않았다.⁷⁰⁾ 그 대신 그는 자신이 그러한 ‘현

67) “Shortly after finishing my studies at the art academy in Mexico, in the mid-'80s, I changed my working technique completely. What I had learned in art school was inadequate when I began to take an interest in what was all around me, walking down the street, experimenting with objects I would find, as well as picking things up and taking them into the studio to transform them. During those years - from 1986 to 1989 - my work was focused on the streets and area around my house and wandering around the city. Once I had abandoned the technique I had been taught, as well as its materials, I began to abandon the studio space as well, which is where those things are used. Since the materials were in the street and generally stayed in the street, what followed was a fairly natural process of abandoning my studio.” Yve-Alain Bois, “Lecture(2001)”, *Gabriel Orozco*, p.85

68) Ann Temkin, 앞의 책. p.46~48

69) 그는 스페인 유학시절 로버트 스미드슨(Robert Smithson, 1938~1973), 고든 마타 클락(Gordon Matta Clark, 1943~1978), 피에로 만초니(Piero Manzoni, 1933~1963), 존 케이지(John Cage, 1912~1992)와 같은 인물들의 예술 활동을 인상적으로 접하였고, 개념 미술에 대한 이해도 새롭게 했다고 증언하고 있다.

70) “It was during this period that I began to use the camera. I hadn't studies photography; it didn't particularly interest me then or now, but I needed that tool for collecting and keeping my interactions in the streets. I also had the desire to record the time of my encounters : that is, to pass through and interact with the same site several times and see how each day differed from

상'과 만나는 순간을 사후적으로 되새기기 위해 사진이라는 매체를 이용하게 되었다. 폐허 체험에서 시작된 그의 사진 작업은 미적인 이미지의 구성과 전적으로 무관하다, 그것은 오로지 지표(index)적이고, '지금 여기'에 나타난 현상과의 접촉만을 증명할 따름이다.

그 시기에 저는 카메라를 사용하기 시작했습니다. 사진 공부를 별도로 한 적은 없었습니다. 그렇게 판에 박힌 공부를 하는 것은 그 때나 지금이나 특별히 제 관심을 끌지 못하지요. 그러나 거리에서 사물들과 내밀하게 상호 작용하며 겪는 일을 보존하고 축적할 수 있는 도구는 필요했습니다. 아울러 제가 경험한 마주침의 시간을 기록하고자 하는 욕구도 있었지요. 거리를 지나며 여러 차례 같은 장소와 내밀하게 상호작용하며, 각각의 시간이 이어지는 시간과 어떻게 다른지 살피는 거예요. 때로는 며칠 동안 같은 거리, 같은 모퉁이에 사로잡혔던 적도 있었습니다.⁷¹⁾

그 사람은 비록 2년이 채 되지 않는 기간이었지만, 자신의 창작활동에 중요한 변곡점으로 작용했던 스페인 유학을 마치고, 1987년 다시 멕시코로 돌아왔다. 대지진의 폐허는 아직 완전히 복구되지 않아서, 그가 살았던 도시인 멕시코시티 곳곳에는 손대지 못한 지진의 잔해가 여전히 남아 있었고, 도시 전체가 재건축의 공사현장이 되어 있었다. 그는 같은 해 동료 건축가와 조각가와 협업하여 <우리의 현대적 폐허를 위한 비계(飛階) 축조하기(Scaffolding for Our Modern Ruins)>를 제작하였다. 이는 《대안 공간(Alternative Spaces)》이라는 이름의 정부의 후원을 받는 살롱 전시⁷²⁾에 출품한 것으로 건축 공사현장의 목조 비계를 전시장의 실내에 그대로 옮겨 놓은 것이었다. 그 구조물은 멕시코시티 현대 미술관의 입구

the following one. Sometimes I became involved in life on the same street, on the same corner, for several days.” Yve-Alain Bois, 앞의 글. p.47

71) 앞의 글. p.85

72) Ann Temkin, 앞의 글. p.51

에 설치되었는데, 그것은 폐허의 체험 이후 급격히 변모했던 그의 창작 활동을 공공의 영역 속에 드러낸 첫 번째 시도였다. 하지만 보수적인 멕시코 예술계의 풍토에서 그러한 시도는 별다른 반향을 얻지 못했고, 전후(戰後) 서구 미술의 다양한 어휘를 구사하는 젊은 작가들을 지원하는 취지에서 고안된 《대안 공간(Alternative Spaces)》전(展)도 그 해를 끝으로 폐지되었다.

그로부터 ‘오로츠코’라는 인물 스스로가 자신의 ‘인생과 작품에 많은 영향을 끼쳤다’고 고백했던 브라질 여행을 떠났던 1991년까지의 4년간 동안 그의 창작 활동은 1989년에 개최되었던 그룹전 《때마침(A propósito)》에 참가하였던 것을 제외하고는 거의 베일에 가려 있다. 다만 스페인 유학을 마치고 온 직후부터 그가 젊은 예술가들과 정기적인 모임을 가졌던 사실만이 알려져 있을 따름이다. 그것은 매주 금요일 그의 주택 겸 작업실에서 이루어진 모임이었고, 그보다 몇 살 연하의 예술가들(한국 사회였다면 ‘후배’라 부를 수 있을)이 주축이 되었다. 당시 멕시코에서 예술가들의 회합은 유럽의 길드처럼 작품 제작과 관련된 기술과 지식의 연마, 작품의 거래에 대한 노하우의 전수와 같은 구체적인 목적을 가지는 경우가 대부분이었는데, 그가 주관하는 모임은 예외였다. ‘금요모임’의 일원이었던 한 사람의 회고에 따르면 그 모임에는 뚜렷한 목적이 없었다.

우리가 오로츠코의 집에서 ‘워크숍’이라고 정의된 모임을 갖기로 했을 때, 우리는 당연히 스승과 제자 사이 같은 도제 관계를 염두에 두었습니다. 하지만 기묘하게도 거기엔 배워야 할 아무런 전문적인 솜씨도 기술도 없었습니다. 비밀스런 지식도, 이정표 역할을 하는 철학도 없었습니다. (...) 우리의 활동은 그 당시 멕시코 작가들의 스튜디오나 미술대학의 실기강의실에서 이루어지던 일과 많이 달랐습니다. 실제로 오로츠코는 “이것은 이러한 방식으로 만들어졌다”, “이것은 이러한 방식으로 만들어야 한다”라고 말하는 법이 없었고, 동시에 “이것은 그렇게 만들면 안 된다”라고 강제하지 않았습니다. 실제로 오로츠코 자신이

언제나 매우 다른 방식으로 사물들을 만들었습니다. 우리는 공통적인 관심사에 대해서 얘기를 나누면서도, 개인적으로는 상이한 작업을 진행하는 데 시간을 보냈었고, 언제나 자기 자신의 작업에 초점을 맞추었습니다. 그래서 그 모임의 활동은 책읽기, 드로잉, 페인팅, 다른 사람의 작품 보기 등, 정해진 것 없이 다양하였습니다.⁷³⁾

그러나 ‘가브리엘 오로츠코’라는 이름이 그저 얽매인데 없는 금요모임의 주최자 정도로 머물고 있을 때, 비(非)주체적 창작의 방법론은 이미 그의 이름 주변에 잠재된 형태를 갖추고 그것을 ‘아무도 아닌 자(nobody)’의 공백으로 전환시킬 분기점을 기다리고 있었다. ‘가브리엘 오로츠코’라는 이름이 여전히 일상 속에 가라앉아 있었던 1987~1991년의 시기에, 1985년의 지진의 폐허와 1986~87년의 스페인 유학의 경험은 강도 높게 공명하며 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 형성할 일련의 사건들을 예비하게 된다. 그의 금요 모임 시기는 표면적으로는 전후 서구 미술을 경험한 중남미 작가들이 흔히 겪게 되는 혼란을 전형적으로 나타내고 있지만, 그 저류에는 이미 유일무이한 단독성(singularity)을 갖춘 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 이미 틀을 갖추고 있었다.

그의 사례가 서구 예술의 장(場) 속에 본격적으로 드러나는 계기는 1992년 벨기에의 안트베르프(Antwerp)에서 개최되었던 기획전 《아메리

73) “When our get-togethers at Gabriel’s house came to be defined as ‘workshops,’ we probably had the teacher-apprentice relationship in mind; but the odd thing was that, in this case, there was no trade or craft to learn, no secret knowledge, no philosopher’s stone; we were not in pursuit of a mystical state or extraordinary manual dexterity.(...) Our activities were quite different from those of an artist’s studio or a class offered by ENAP; in fact, Gabriel himself always made very different things and never told us explicitly ‘this is how it’s done,’ or ‘make it this way,’ nor did he ever say ‘don’t do that.’ Once there we’d talk about common concerns and then, individually, spend our time doing other stuff, each person focusing on his own work, be it reading, drawing, painting, or watching someone else.” Ann Temkin, 앞의 책. p.49

카, 태양의 신부(America, Bride of the Sun)》⁷⁴⁾를 통해서였지만, 폐허와 조우(遭遇)하는 외상(外傷)적 경험을 진원(震源)으로 하는 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 그 전시가 개최되기 이전에 스스로 격발되기 시작한 다. 그 가운데 1991년 겨울의 브라질 여행은 1985년에 있었던 폐허 체험의 재인식을 성사시키는 결정적인 사건이 된다. 그는 자신의 강연에서 우연과 필연이 교차하였던 그 여행을 아래와 같이 회고한다.

세계 의미심장했던 여행은 1991년 브라질을 찾았을 때입니다. (...) 그렇게 지냈던 석 달이 제 인생과 작품에 많은 영향을 끼쳤습니다. 저에게 있어 여행과 작품 제작이 서로 상보적인 기법이자 준칙이 된 것도 그 때 처음이었지요. 제가 살바도르 드 바이아에 인접한 도시인 카초에이라의 시장에서 테이블 위에 오렌지를 놓아두는 '미친 여행자'라는 제목의 설치작업을 했던 곳도 브라질에서였죠. 저는 그 곳에 저녁 여섯시 즈음에 도착했는데 이미 파장이 된 상태였어요. 하지만 여전히 농산물을 진열하는 가판대는 모두 그 장소에 남겨져 있었습니다. 구석에는 팔 수 없을 정도로 썩은 오렌지들이 바닥에 이리저리 내뿜개쳐 있었고요. 저는 그걸 가지고 즐거이 작업을 하였습니다. 해질녘 특유의 하늘빛과 고요한 적막이 그 장소에 특별한 분위기를 자아내고 있었죠. 마침 취객들 몇 명이 그 곳을 서성이고 있었는데, 테이블 사이를 분주히 오가며 오렌지를 올려놓고 사진을 찍는 저를 보며 고함을 지르기 시작했어요. "투리스타 말로코!" "에스타 말로코" 라고요. '미친 여행객 이군!'이란 뜻이었습니다. 거기서 그 사진 작업의 제목을 따왔지요.⁷⁵⁾

74) 이는 벨기에의 카날 예술재단(Kanaal Art Foundation)의 큐레이터인 케더린 드 제거(Catherine de Zegher)에 의해 기획된 전시로서, 이 전시를 통해 오로즈코의 예술 활동이 북미유럽의 예술계에 처음으로 소개되었다. Ann Temkin, 앞의 책. p.61~62

75) "An important trip was the one I made to Brazil in 1991.(...) Those months were influential in my life and on my work; for the first time, my travel and my work became complementary techniques and disciplines. That was where I created Crazy Tourist, the installation with oranges on tables at the market in Cachoeira, a city near Salvador de Bahia. I arrived at that market at about six in the evening, when I found it already empty, but with all the tables still in place. On one or another corner there were some rotten oranges that were no

1991년의 브라질 여행에서 생성된 <미친 여행객(crazy tourist)>이라는 사진은 ‘가브리엘 오로즈코’라는 이름을 경유하는 비(非)주체적 예술 활동의 시발점을 이룬다. 1985년 북중미 국가 멕시코의 수도인 멕시코 시티에서 경험한 지진의 폐허는 1991년 남미 국가 브라질의 작은 도시 카초에이라는 파장한 시장(市場)으로 다시 되돌아오고, 폐허의 잔해들은 시장의 ‘썩은’ 농산물로 회귀한다. 파괴된 도시의 취약함(vulnerability)에 이끌리던 카메라의 초점은 파장된 시장의 무용(無用)한 비어있음(emptiness)을 포착한다. 달라진 것은 폐허가 된 도시의 주민으로서 질서가 사라진 삶의 낯설음을 그저 받아들였던 그 사람이 ‘미친 여행객’이 되어 썩어서 팔 수 없게 된 오렌지를 파장한 해질녘에 다시 가판대에 올리는 역설적인 사건의 실행자가 된다는 것이다. 이 때 썩은 오렌지를 가판대에 배치하는 광기(狂氣)는 ‘파장한 시장’이라는 평범한 풍경을 ‘그 자체의 실제적 또는 유용한 영역에서 추출하여 완전히 비어 있는 영역 속으로 집어넣는다.’⁷⁶⁾ 사진에 포착된 시장 풍경은 뒤상이 선택한 레디메이드와 마찬가지로, 일상적 효용에서 이탈한 ‘운명이 뒤바뀐’ 시장 풍경이 된다. 즉, 파는 사람과 사는 사람이 소거된 순간에 팔 수 없는 썩은 농산물을 가판대에 배치해 놓은 시장 풍경은, 싱싱한 농산품을 사고판다는 일상의 효용이 영(零, zero)의 상태가 된 코드(code) 없는 시장 풍경이 되는 것이다. 파장한 시장을 이처럼 낯설게 텅 비워버리는 것은 풍경 전체에 확산된 썩은 오렌지의 균일한 배치인데, 무용(無用)함을 나타내는 것 이외의 용도를 갖지 않은 이러한 성좌(星座)의 형성은 한 도시 전체를 일상적 효용에서 탈각시켜 버리는 지진의 진동과 마찬가지로 무심하고 비인간

longer edible and had been thrown on the ground. I started to play with them. The light and silence of that time of day gave the place a special atmosphere. There were a few drunks who saw me walking among the table to place the orange and take pictures of them, and they began to shout: "Turista maluco!" "Esta maluco," which means "He's a crazy tourist!" That's where I got the title for the photograph. " Yve-Alain Bois, 앞의 글. p.86

76) 베르나르 마르카데, 앞의 책. p.122

적인 운동에 의해 이루어진다. 그런 까닭에 썩은 오렌지를 가판대 위에 배치하는 그 사람의 ‘미친’ 행위는 ‘가브리엘 오르츠코’라는 인격체에 의해 실행된 행위가 아니라, 아무도 아닌 자(nobody)를 통해 이루어진 비인격적인 운동이 된다. 그리고 행위자로서의 주체성이 사라져 버리는 순간 그 사람이 느끼는 즐거움은 ‘마르셀 뒤샹’이라는 사람이 ‘매 순간, 호홉 하나하나가 그 어디에도 등록되지 않는, 시각적이지도 않고 머리를 쓰지도 않는’⁷⁷⁾ 만족감이라고 표현했던 공백의 향유이다.

이처럼 1991년에 이루어진 사후적 재인식의 사건과 그 사건이 우발적으로 생성되는 과정에서 자각되었던 비(非)주체적 예술 활동은 ‘카브리엘 오르츠코’라는 ‘아무도 아닌 자’의 표지를 현실 체제의 표면에서도 버틸 정도의 강도 높은 사례 속에 위치시킨다. 그는 ‘창작자’로서 자기 자신이 아무도 아닌 자(nobody)이자 비어 있는 중심(empty center)이라는 것을 충만하게 감지한다. 그리고 그는 창작자(작가)와 수용자(관객) 사이 구분마저도 ‘사건을 현실화 시키는 자’라는 범주 속에 용해시켜 버린다. 그 사람은 자신의 노트에 다음과 같은 기록을 남긴다.

창작자는 사건을 회구하고 있다. 대상은 예기치 않은 현상과 사건의 결과로서 세상에 나타난다. 그러나 그것을 수용할 준비가 되어 있는 육체의 현실성과 거기에서 도출된 의식의 활동이 전제되어 있어야 한다. (...) 창작자의 경탄 그리고 실행시키는 자의 후속되는 경탄: 그는 사건의 미래를 수용하는 사람으로서 현실성을 촉진시킨다. 그는 자신에게 일어나는 것을 이 세상에 현실화시키는 사람이다. 현실과 사건의 수용. 어긋남의 수용. 아무것도 예상하지 않은 채, 관람자로 있으려 하지 않고, 단지 사건을 현실화시키는 자로서 존재한다. 사건에 대해 아무것도 예상하지 않았을 때만 현실성은 우리에게 자신의 선물을 건넨다.⁷⁸⁾

77) 앞의 책. p.113

78) “maker who wishes for the accident. The object that arises in the world as a result of an unpredictable phenomenon and accident, but only when there is an

비(非)주체적 예술 활동의 사례에 진입한 아무도 아닌 자(nobody)에게 공백의 향유를 제공하는 사건은 매번 새롭게 반복된다. 그는 창작자가 되었던 수용자가 되었던, 예술을 이미 존재하는 정체성의 체계라고 간주하여, 아무도 아닌 자(nobody)되기에 무감각한 이들에게 ‘어긋남(disappointment)⁷⁹⁾’의 충격을 주는 것이 자신의 창작활동의 주된 관심이라고 얘기한다. 그는 사람들을 의식적으로 연출된 시공간 속에 ‘대중’으로 집단화시키고 획일화시키는 스펙터클에 지극히 비판적이다. 그는 오히려 스펙터클에 매혹된 대중 속에 결박되어 있는 사람에게 아무도 아닌 자(Nobody)되기의 텅 빈 경험을 제공함으로써 그로 하여금 제 몫의 사후적 재인식의 사건과 조우(遭遇)하는 순간에 이르게 하고자 한다.

어긋남을 수용하는 것은 무엇을 기대하는 것도 아니고, 그렇다고 관객이 되는 것도 아니다. 그것은 사건의 실행자가 되는 것이다. 예술가는 예술이 무엇이어야 하는지 이미 알고 있는 대중을 위해 작업을 하는 것이 아니다. 예술가는 예술이 존재하는 이유가 무엇인지 의문을 갖는 개인을 위해 작업을 하는 것이다. 이러한 예술은 스펙터클한 것이 될 수 없다. 특정한 개인이 특정한 현실을 스펙터클하다고 결정짓게 되는 사건을 제외하고는 현실은 스펙터클한 것이 아니기 때문이다. 의도된

act of consciousness - consciousness that is elicited by the reality of the body ready to receive it. (...) the surprise of the maker and the subsequent surprise of the realizer : he who activates the reality as a recipient of its future, he who realizes what is happening to him in the world. Acceptance of the real and its accidents. Acceptance of disappointment. Not expecting anything, not being spectators, but realizers of accidents, in which reality, when nothing is expected of it, gives its gifts.” Yve-Alain Bois, 앞의 책. p.89

79) 이 단어는 보통 ‘실망(失望)’으로 번역되지만, 한국어 ‘실망’의 속뜻인 ‘바라는 바를 잃다’와 영어 ‘disappointment’의 속뜻인 ‘약속한 바(appointment)를 어기다(dis-)’ 사에는 엄연한 뉘앙스의 차이가 있다. 여기서 오로츠코는 ‘disappointment’를 ‘이미 전제되어 있었던 관습의 파기’라는 맥락에서 사용하고 있다. 그래서 이 단어를 ‘어긋남’이라 번역하였다.

스펙터클은 기대감을 지닌 대중을 위해 만들어진 것이다. 하지만 예술가는 그러한 대중을 위해 작업을 하는 것이 아니다. 스펙터클을 통하여 대중을 개인으로 돌려보내는 것은 불가능하다. 예술은 개인이 만족을 느낄 때에만 효력을 가진다. 그리고 그것은 단 한 순간만이라도 충분하다. 왜냐하면 궁극적으로 예술은 시간의 문제, 즉 시간 속에 당도하는 예술적 순간의 문제이기 때문이다.⁸⁰⁾

이 때 개인이 만족을 느끼는 예술적 순간은 그가 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 제공하는 공백 속에서 ‘아무 기대 없이’ 머무를 때 불현 듯 실현된다. 그 사람은 이처럼 1991년의 브라질 여행을 통해 이루어진 사후적 재인식의 경험을 통해 비(非)주체적 예술 활동의 방법론을 자신이 살아가는 시대의 예술 담론의 장(場) 속에 구사할 수 있는 잠재적인 역량을 가지게 되었고, 이는 앞서 언급했듯 1990년대라는 예외적인 환경 속에 서구 예술의 제도와 시장 한복판에서 강도 높게 분출되었다.

80) “Acceptance of the disappointment, not expecting anything, not being spectators, but realizers of accidents. The artist is not working for a public that already knows what art must be. The artist is working for the individual who wonders what the reasons art that art exists. This art cannot be spectator, since reality is not spectacular, except by accident or because the individual decides that reality is spectacular. Intentional spectacles art made for the expectant public, and the artist is not working for that public. It is impossible to turn the public into individuals through a spectacle. Art is implemented when the individual is fulfilled by it, even for just a moment. Because, finally, art is a problem of time : of the art's moment in time.” 앞의 책. p.91~92

3. 사례 III

3.1 개요

이 사례의 산물들은 개별적인 명칭을 가졌던 경우도 있었으나, ‘여기에 있는 것과 저기에 있는 것’이라는 언명의 한 예시(例示)로서 나타내는 게 적절할 것 같다. 그래서 여기에서는 그들에 별도의 명칭을 부여하지 않고, 제작년도로만 표기하고자 한다.



1. 1977년

이것은
하나의 동판(銅版)이자,
‘그’ 동판이다.

상점에서 구매한 규격
그대로 내부만 가로로
자른 후 용접하였다.



2. 1985년

이것은
하나의 철판(鐵板)이자,
‘그’ 철판이다.

화방에서 판매하는 드로잉
북 규격에 맞춰 재단하여
가로로 자른 후 용접하였다.

흔적과 마주하는 사건은 ‘아무도 아닌 자’의 일생을 통해 계속 반복되어 하나의 사례가 된다. 그렇다면 이 사례의 시작은 언제인가? 위의 사진에 담긴 1977년의 금속판인가? 그렇지 않다. 그것이 인지되는 최초의 시점은 1973~4년경이고, 도화지 표면에 남은 지우개 자국을 통해서이다. 하지만 ‘자전거 바퀴’와 마찬가지로 이 사례의 산출지점도 소실되었고, 아래 사진처럼 10여년 후인 1984년에 비로소 반복된다. 하지만 ‘그’ 도화지의 부재는 이 사례에 아무런 결핍으로 작용하지 않는다. ‘자전거 바퀴’와 마찬가지로 이 사례에는 원본과 사본이 없다. 오직 견본만이 존재할 따름이고, 오직 견본만이 반복될 따름이다.

이 사례에서 행위는 흔적에서 떨어져 나온 부산물을 남긴다. 그것은 지우개 가루일 수도 있고, 금속 찌꺼기일 수도 있다. 하지만 그것은 부차적인 것이 아니다. 그것은 처분되지 않고 흔적과 함께 반복의 운동에 참여하며, 흔적에 잠재되어 있던 힘을 산출시키는 역할을 수행한다.



3. 1984년

연필로 가득매운
도화지를 지우개로
닦아낸다. 십여 년
전에 있었던 어떤
경험에 대한 반복이다.



4. 1984년

도화지에 남은 지우개
자국, 새까만 도화지를
지우개로 닦아냈을 때,
남는 흔적과 찌꺼기들.



5. 1985년
원형으로 용접했다가 다시 원형으로 절단하였다.

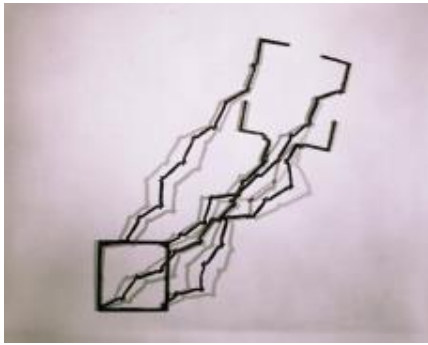


6. 1987년
삼각형으로 용접하였다가 다시 삼각형으로 절단하여 구석에 맞춰 넣었다.

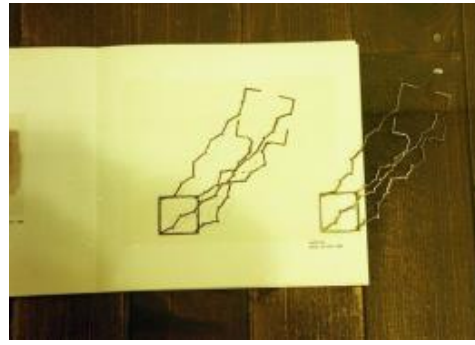
이 사례에서 흔적과 마주하는 사건은 일정한 시기에 흔적을 산출하는 사건으로 이행하였다. 쉽게 변형되지 않는 금속인 철은 행위의 강도(強度)가 극대화되었을 때에만 그 내부에 잠재되어 있던 주름을 바깥으로 펼쳐낸다. 그러나 위의 사진처럼 바깥으로 펼쳐지던 힘은 소진되기 전에 다시 회귀하여 잠재된 상태로 돌아간다. 아래의 사진에 나타난 배열은 이미 내재된 힘을 산출시킨 금속판이 새로운 단위로 편성되어 다시 주름을 품고 있는 내재적인 상태로 회귀하는 모습을 보여준다. ‘철판 다루기’라고 이름 붙일 수 있는 이러한 사건에서 가장 두드러지는 것은 행위의 강도(強度)이다. 철판에서 출발하여 철판으로 회귀하고, 다시 철판에서 출발하는 반복의 운동에서 ‘아무도 아닌 자’는 철판 바깥의 요소가 개입하는 것을 최소화시키고자 한다.



7. 1987-1991년
동일한 규격의 철판을
동일한 방법으로
절단하면서 펼친 후 병렬시켰다.
작업하기 전에는
잠재되어 있었던
철판의 내부가
작업한 후에는
불규칙한 절단면으로 ‘산출’되었다.
하지만, 병렬된 철판의 질량과 부피에는
아무런 변화가 없다.



8. 1985년 : 철판의 내부를 잘라서 확산시켰다.



9. 1999년 : 사진 왼편은 도록 속 이미지이고, 오른편은 그 이미지를 실제 금속으로 만든 것이다.

사례의 반복은 차이를 낳는다. 그 차이는 때로 사례 자체를 낯설게 만들 정도로 심원해진다. ‘타자’라는 요인은 이 사례에 항상 잠복해 있었다. 하지만 그것은 오랫동안 격발하지 않았다. 그것은 위의 사진에서 볼 수 있듯 ‘철판 다루기’가 시간과 장소를 옮겨 전혀 다른 맥락에서 반복되는 사이 활성화되어 격발한다. 아래의 사진은 ‘타자’라는 요인이 격발한 사건의 시초를 보여준다. 흔적과 마주하는 것을 원천으로 하는 이 사례에 있어 ‘흔적’은 타자의 흔적일 수밖에 없다. 흔적의 타자성은 행위의 강도(強度)보다 오히려 중요하다. 이제 이 사례의 반복을 주도하는 것은 자아의 방벽을 허물고 타자를 맞이하는 환대의 정도(定度)이다.



10. 1993년 : ‘자식’이라는 타자의 행위



11. 1997년 : 그 타자는 ‘나’에 가장 근접한 타자이기 때문에 ‘타자’의 행위에 대한 선명한 각성을 일으킨다.



12. 2000년: 금색 액자 원편 상단에는 'J. J. ROUSSEAU ON'이라는 글자가 아래엔 'GWIWON OH BY GWIWON OH' 이란 글자가 채겨져 있다. 액자 안에는 '오귀원'이 손으로 직접 받아 적은 '루소'의 글귀가 나타나 있다.



13. 2000년 : 글 쓰는 손을 그린 원편의 이미지는 오른편에서 다시 반복되면서 '오귀원'이 직접 받아 적은 '보르헤스'의 글과 연속된다.

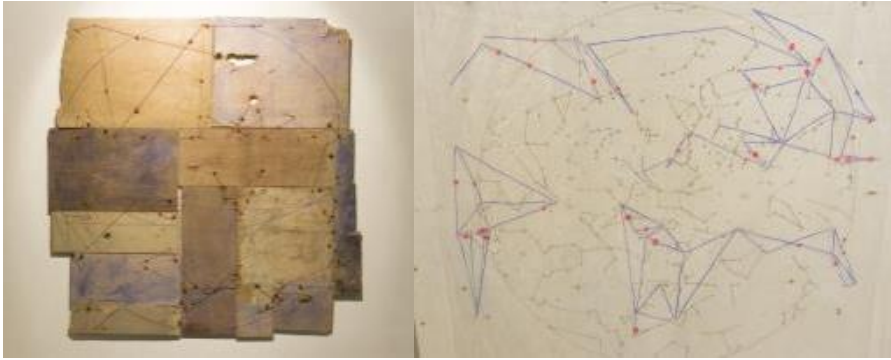
그리하여 이 사례는 다양한 타자를 맞이한다. 위의 사진에서와 같이 이 사례는 '루소(Rousseau)', '보르헤스(Borges)'와 같이 고유명사로 각인된 타자의 저작(著作)을 반복하여 '오귀원'이라는 고유명사로 각인된 자아의 방벽을 허물고, 자아/타자를 분리시키는 저작권을 교란시킨다. 그리하여 위의 사진에 나타난 산물(産物)은 그 누구의 것도 아닌 무엇이 된다. 이처럼 '이름 있는' 흔적에 대한 반복을 실행한 사례는 이제 '이름 없는' 흔적에 대한 반복으로 접어든다. 아래의 사진은 '아무도 아닌 자'가 '아무도 아닌 자'의 흔적을 반복하는 사건을 나타낸다. 이 사건은 복수(複數)로서 위계 없이 공명하는 상태가 '아무도 아닌 자'의 단독성(singularity)이 보존될 수 있는 최적의 환경이라는 사실을 드러낸다.



14. 1998년 전시장 벽면에 남은 흠집을 표시하였다.



15. 2004년 버려진 판재(板材)에 남은 못 자국을 '금색 별'로 마킹했다.



16. 2008년 : 여기에서 수많은 판재(版材)들을 있고 있는 것은 금속선이다. 그 선들은 수많은 못 구멍들을 연결하여 우측의 사진과 같은 천궁도(天宮圖)를 그린다. 그래서 그 금속선은 이 판재들을 결합시키는 ‘기능’을 수행할 뿐 아니라, 성좌(星座)의 알레고리를 구현하는 ‘내용’이 된다.

이 사례가 나타내는 반복의 운동에서 가장 흥미로운 측면은 알레고리로의 이행이다. 이 사례는 타자의 흔적을 성좌(星座)의 알레고리로 이행하여 반복한다. 성좌는 우주라는 공백에 위계 없이 흩어진 별들을 보는 이의 관점에 의거해 임의적으로 구성하는 것이다. 이 사례는 타자의 흔적과 마주하는 사건을 별자리 찾기로 우의(寓意)함으로써, 타자의 흔적 속에 내재되어 있는 ‘관점’을 수용하고 있으며, 아래의 사진과 같이 타자의 관점이 구성하는 세계의 단면(斷面)을 반복의 운동 속에 맞이하고 있다.



17. 2014년 ‘스페이스696-19’ 라는 공간에서 《여기에 있는 것과 저기에 있는 것: 점과 무늬》라는 ‘전시’가 열렸고, (좌측상단) 2015년에는 같은 공간에서 그 ‘전시’에 왔던 사람 아홉 명의 반응으로 구성된 《여기에 있는 것과 저기에 있는 것: 9》이라는 또 다른 ‘전시’(우측상단)가 열렸다. 이 전시에서는 하단의 사진과 같이 아홉 개의 계열을 이루는 액자들이 걸려 있었다. 그것은 동일한 장소에서 이루어진 사건에 대한 아홉 겹의 ‘반복’이라 할 수 있다.



18. 2008년 ‘글쓰기’로 나타난
‘여기에 있는 것과 저기에 있는 것’

19. 2006년 ‘만들기’로 나타난
‘여기에 있는 것과 저기에 있는 것’

이 사례의 반복을 추동하는 가장 핵심적인 요소인 ‘타자의 흔적’은 화석처럼 과거에 봉인되어 있는 무엇이 아니다. ‘저기’ 있는 그 흔적은 그 자체의 관점과 구성력을 내재한 채 ‘여기’로 다가온다. 이 사례는 ‘여기’ 있는 자아의 관점과 구성력을 ‘저기’의 흔적이 활성화될 수 있는 매체로서 내어준다. 그리하여 산출되는 반복의 운동은 타자에게 귀속되지도 않고, 자아에게 귀속되지도 않는다. 여기서 ‘아무도 아닌 자’는 하나의 지점이 아니라, 두 지점의 ‘사이’로서 현상(現象)한다.

‘저기에 있는 것’이 ‘여기에 있는 것’으로 다가오고, ‘여기에 있는 것’이 ‘저기에 있는 것’으로 멀어지는 운동에서 자아와 타자의 원근(遠近)은 각각의 관점과 구성력이 산출하는 힘들의 공명(共鳴)에 의해 조정된다. 이 사례에서 활동하는 ‘아무도 아닌 자’는 ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’ 사이에서 투명하게 중첩되는 별자리의 지도를 끊임없이 제작하게 된다.



20. 2008년에 시작된 이 의자의 반복은 아직 그치지 않았다.

3.2. 금속판에 남은 흔적, 1977년, 서울, 오귀원

비(非)주체적 예술 활동의 사례에서 자아는 사건을 구성하는 다양한 표지의 일부로서 사례 속에 배치되어있을 뿐 사례를 생성시키는 주체(subject)가 되지는 못한다. 자아는 무의지적인(involontaire)⁸¹⁾ 수용체로서의 자신을 하나의 항목으로 놓고 우발적으로 생성되는 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 경험할 따름이다. 이 때 그가 능동적으로 수행할 수 있는 행위는 사건이 일어났을 때 그것이 야기하는 미세한 차이를 놓치지 않도록 자신의 의식과 감각을 의도된 무관심(intended indifference)⁸²⁾의 상태 속에 근접시키는 것이고, 사건이 일어날 때까지 그러한 상태를 지속시키는 것이다. 이는 곧 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 생성될 때까지 작업을 종결짓지 않는 지연(delay)의 행위이자, 기다림의 행위이다. 그런 까닭에 비(非)주체적 예술 활동의 사례와 조우(遭遇)하고 그것을 다시 경험하고자 하는 자아는 제각각의 상황에 적합한 방법으로 지연을 실행한다. 그러나 어떠한 방법을 택하든 간에, 그들이 지연의 행위를 통해 이루고자 하는 것은 강박적으로 지속되는 주체-객체의 종속 관계를 해체시키는 공백(void)의 도래(到來)이고, 그러한 순간에 한 사람의 아무도 아닌 자(nobody)로서 단독적인(singular) 자유를 누리는 것이다.

주의를 기울일 점은 특정한 자아의 지연 행위 속에 문득 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 도래되었을 때, 정체성의 공백 속에 아무도 아닌 자가 되어 단독적인 자유를 누리는 이가 ‘작가’ 개인이 아니라는 것이다. 이 때 자유를 얻는 것은 단수적인 주체가 아니라, 사건을 구성하는 표지 전체이다. 즉, ‘1913년, 뇌이, 뒤샹, 자전거 바퀴, 부엌의자..’와 같이 비

81) 본인은 이 용어를 마르셀 프루스트(Marcel Proust, 1871~1922)가 『잃어버린 시간을 찾아서』(민음사, 2012)를 통해 부각시킨 ‘비의지적 기억(memoire involontaire)’의 맥락에서 사용하였다. 마치 프루스트가 과거의 시간이 ‘우리 지성의 영역 밖에, 그 힘이 미치지 않는 곳에, 우리가 전혀 생각도 해보지 못한 어떤 물질적 안에’ 숨어 있다가, 불현 듯 ‘우리와 더불어 살기 위해 돌아온다.(p.85)’고 생각했듯이, 본인도 비(非)주체적 예술 활동이 ‘자아’가 의식하지 못하는 신체와 정신의 파편 속에 잠재되어 있다가 어느 순간 외부의 사물과 공명하며 나타난다고 생각한다.

82) 베르나르 마르카데, 앞의 책. p190.

(非)주체적 예술 활동의 사례를 이루고 있는 복수의 표지들 가운데, ‘뒤샹’이라는 이름만이 정체성에서 이탈한 표지로서 자유를 향유하는 것이 아니라, ‘1913년’도 ‘1912년-1913년-1914년...’으로 연쇄되는 연대기의 배열 바깥으로 빠져나오고, 뇌이(Neuilly)라는 지명도 파리의 행정구역 지도에서 독립하여 자기만의 단독성을 확보한다. 자전거 바퀴와 부엌의자도 일상의 쓸모에서 이탈하여, 이 세계에 유일무이한 ‘아무 것도 아닌 것(the nothing)’이 된다. 여기서 한 사람의 아무도 아닌 자(an nobody)가 된 뒤샹은 스스로 ‘나(I)’라고 말할 수 있는 자아가 아니라, 스스로 ‘그 무엇(the thing)’이라고 밖에 말할 수 없는 타자가 된다. 그는 능동성을 지닌 작가로서 그 사건을 주도하는 것이 아니라, 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 이루는 다른 표지들과 마찬가지로 정체성의 체계를 해체시키면서 일순간에 도래하는 공백의 위력에 수동적으로 몸을 맡기는 것이다. 그리하여 사건이 발생한 순간 여기에 있는 ‘나’ 자신은 함께 놓여 있는 다른 사물들과 마찬가지로 ‘여기’라고 말할 수 있는 자기중심성을 잃고 ‘저기’에 놓여 있는 중심 없는 무엇이 된다. 즉, 여기에 특정한 자아를 중심으로 결속되어 있는 ‘1913년 뇌이의 작업실에서 뒤샹이 제작한 <자전거 바퀴>’는 이 사건의 발생과 함께, 제각각 흩어져 있는 ‘1913년, 뇌이, 뒤샹, 자전거 바퀴, 부엌의자.’로 전환되는 것이다. 이 순간 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 이루는 모든 표지는 서로가 서로에 대해 위계도 없고 동질성도 없는 타자가 된다.

그런데 이처럼 정체성의 체계 속에 종속된 ‘여기’가 공백 속에 단독성(singularity)을 향유하는 ‘저기’로 전환될 때, 새롭게 첨가되는 표지는 없다. 여기는 단지 여기를 반복함으로써 저기가 되고, 저기는 저기 그 자체로 발현되는 것이다. 즉 1913년은 1913년을, 뇌이는 뇌이를, 자전거바퀴는 자전거바퀴를, 부엌의자는 부엌의자를 되풀이함으로써 특정한 정체성에 종속되지 않는 단독성을 확보한다. 물론 이러한 반복은 쉽게 일어나지 않는다. 1913년은 1914년으로 진행되고, 뇌이는 파리의 한 구역으로 편입된다. 자전거바퀴는 자전거 본체와 결합되고, 부엌의자는 식탁 곁에 놓

인다. 비(非)주체적 예술 활동의 사례와 조우하고자 하는 아무도 아닌 자(nobody)는 사물 A가 A-B-C-D...로 진행되는 관습적인 연쇄 속에 종속되는 것을 막기 위해 사물 A를 그 자체로서 반복시키고자 한다. 즉 A를 A-A'-A"-A"...로 거듭 반복함으로써 A가 A-B-C-D...의 연쇄 속에 편입되는 것을 지연시키는 것이다. A가 A-A'-A"-A"...로 반복되는 가운데, 뒤상이 앵프라멘스(infra mence)라 불렀던 극소(極小)의 차이가 생성됨과 동시에 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 성립된다. 그러나 그 차이는 지극히 미세하더라도 A-B-C-D...의 연쇄를 깨뜨릴 만큼의 강도를 지녀야 한다. 만약 A가 반복되면서 산출되는 차이의 강도가 미미하여 A가 A-B-C-D...의 연쇄 속에 종속되는 것을 막을 수 없다면, 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 성립되지 않는다. 그런 까닭에 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 제공하는 단독성을 맞이하고자 하는 아무도 아닌 자(Nobody)는 눈에 띄지 않으면서도 강도 높은 차이를 생성시키기 위한 반복의 전략을 모색하게 된다.

이 장(章)에서는 그와 같은 반복의 전략을 드러내는 하나의 사례를 다루고자 한다. ‘오귀원’이라는 이름으로 지시할 수 있는 이 사례는 1970년대와 1980년대 초반의 한국이라는 특수한 시공간에서 내재적으로 형성되어, 1980년대 중후반의 미국에서 가시적으로 모습을 드러냈고, 1990, 2000, 2010년대의 한국에서 강도 높게 실행되었다. 이 사례는 한국 현대 미술이라는 장(場) 속에서 자생적으로 생성되고 인식된 비(非)주체적 예술 활동의 사례라는 점에서 의의를 가진다. 특히 비(非)주체적 예술 활동을 가장한 형식은 난무했지만 그것의 실질적인 생성은 드물었던 한국 현대 미술에서, 이 사례는 비(非)서구적 미술의 장(場)에서 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 생성되고 인식되는 최소한 과정을 보여준다.

이 사례에서 나타나는 반복은 이제까지 고찰했던 비(非)주체적 예술 활동의 사례와는 사뭇 다른 양상을 보인다. 이제까지의 사례에서 반복은 보통 A-B-C-D...로 진행되는 관습적인 연쇄 속에 놓인 사물 A가 A-A'-A"-A"...로 거듭되며 단독성을 확보하는 수순을 취한다. 그러나 이 사례

에서 사물 A는 관습적인 연쇄 속에 종속되어 있는 것이 아니라, 이미 단독성을 확보한 상태로 제시된다. 사물 A는 해방시켜야 할 수인(囚人)처럼 간주되는 것이 아니라, 데자뷔(deja vu)처럼 이미 과거가 되어버린 미래로서 나타나는 것이다. 즉 선행하는 것은 A-B-C-D...로 진행되는 관습적인 연쇄가 아니라, 사물 A가 A-A'-A"-A"'...로 거듭되는 운동 그 자체이다. 사물 A는 비(非)주체적 예술 활동의 사례에 의해 양태가 변모하는 대상이 아니라, 오히려 가역적인 시간의 흐름을 정지시키는 자신의 잠재적인 단독성을 통해 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 발현시키는 계기로서 나타나는 것이다.

이 사례에서 오히려 관습적인 연쇄 속에 갇힌 것으로 간주되는 건 단독적인 사물들을 한데 엮는 주체의 동일자적인 의식이다. 사물은 그 자체의 단독성으로 이미 완성되어 있는 단자(單子)로서 공백 속에 위계 없이 흠어져 있다. 이 때 사물은 과거-현재-미래로 이어지는 선형적이고 비가역적인 시간에 포섭되지 않는다. 과거, 현재, 미래는 중첩되어 있고, 미래는 반복된 과거로서, 과거는 반복될 미래로서 현재 속에 응축되어 있다. 사물이 선형적이고 비가역적인 시간에 종속되는 것은 오직 주체의 동일자적인 의식 속에서이다.

이 사례는 주체의 동일자적인 의식이 단독적인 사물과 접촉하는 과정에서 발생하는 선형적이고 비가역적인 시간의 균열을 증폭시킨다. 그 순간 사물은 선형적이고 비가역적인 시간을 따라 미래로 떠밀려 가는 것을 멈추고 과거로 회귀한다. 여기에서 과거는 '이미 일어났던 일'의 재현이 아니라, '아직 일어나지 않았지만 결국 일어날 일'의 반복이다. 여기에서 시간은 돌이킬 수 없이 미래로 나아가는 과정을 따르지 않고, 과거와 미래가 이율배반적으로 중첩되며 현재를 순간 속에 탈구(脫臼)시키는 가역적인 회귀의 운동에 진입하는 것이다. 그리하여 이 사례에 등장하는 사물들은 동일한 것 같으면서면서도 결정적으로 다른 모습으로 스스로에게 되돌아간다. 이와 같은 가역적인 반복의 운동을 통해 드러나는 사물은 동일자적 의식이 표상하는 대상세계에 우발적으로 침입하여 그 세계의 내부에

균열을 일으키고 다시 자신에게 복귀하는 단독적인 타자가 된다. 선형적이고 비가역적인 시간의 압도적인 흐름 속에서 그에 역행하는 운동을 가능케 하는 반복을 회귀로서 인식하는 것, 그래서 돌이킬 수 없는 시간의 연쇄 속에 갇혀 있는 동일자적인 의식에게서 기만적인 현실성(reality)을 박탈하여 끊임없는 돌이킴의 운동 속에 있는 사물에게 실재적인 현실의 경험을 되돌려주는 것, 그것이 바로 이 사례를 다른 사례들에게서 구분시키는 단독성이자, 이 사례에서 시도되는 자연 행위가 조우(遭遇)하고자 하는 사건의 고유한 속성이다.

그렇다면 이와 같은 단독성을 지닌 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 언제 ‘오귀원’이라는 이름이 부여된 동일자의 의식 속에 도래한 것일까. 1956년생인 ‘오귀원’이라는 이름의 작가가 자신의 작품을 연대기 순으로 정리해 놓은 작품집(works)⁸³⁾에는 사실 ‘오귀원’에 ‘의해(by)’ 창조된 작품은 없다. 여기에서 작품이라고 불리는 사물들은 ‘오귀원’과 상관없이 이미 있었다. ‘오귀원’이란 동일자는 그들에게서 생성되는 미세한 차이를 ‘통해(through)’ 사물의 단독성이 구현되는 공백을 경험한다. 이 때 ‘오귀원’이라는 동일자는 ‘이것’ 혹은 ‘저것’과 같이 그 자체의 내용을 갖지 않는 지시대명사와 같은 기호가 된다. ‘오귀원’이라는 주체를 구성하는 동일자적 의식은 균열을 일으키고, ‘오귀원’은 특별한 정체성을 가진 존재자에서 아무도 아닌 자(nobody)로 전환된다. 그러나 이때의 아무도 아닌 자(nobody)는 자기 정체성을 박탈당한 결핍된 존재가 아니라 어떠한 정체성에도 결박되지 않고 ‘이’ 기호에서 ‘저’ 기호로 옮겨 다닐 수 있는 강렬한 자유를 누리는 유일무이한 존재자이다.

‘오귀원’에 의해 열거된 사물의 연대기는 1977년에 시작된다. 첫 번째로 등장하는 것은 직사각형의 금속판 전체에 용접 작업의 흔적을 남긴 사물이다. 여기서 직사각형의 금속판은 자신의 외형을 그대로 유지하고 있고, 변형되는 것은 없다. 다만 금속판의 전면에 남은 노동의 흔적이 드러날 따름이다. 금속판은 분명 ‘약간 다른’ 모습이 되었지만 여전히 금속판

83) 오귀원의 홈페이지 (<http://www.gwiwonoh.com>) 참조

으로 남아 있다. 금속판에 드러난 흔적은 작업에 소요된 한 사람의 시간과 노력을 가시화시킨다. 하지만 그 흔적은 강렬하면 강렬할수록 작가의 정체성을 강화시키기보다 오히려 그것을 역설에 빠지게 만든다. 물론 그것은 ‘오귀원’이라는 정체성을 가진 한 사람이 남긴 흔적이다. 그러나 그 흔적은 금속판을 그 사람의 정체성에 귀속시키기 위한 기호로서 이용되는 것이 아니다. 그것은 오히려 그 사람의 정체성을 금속판이라는 사물이 지니는 비인격적인 속성에 용해시킨다. 그 결과 드러나는 것은 ‘오귀원’이라는 사람의 개성이 아니라, 금속판 속에 이미 내재되어 있었던 사물로서의 속성이다. 흔적은 그 사람이 만나게 된 사물을 그 자체로 반복시키면서 그 자체에 내재되어 있던 비인격적인 역량을 발산시키는 계기가 된다. 이때 그 사람은 자신의 정체성에 귀속되지 않은 사물의 숨겨진 역량을 강렬하게 경험하면서 그 자체의 단독성(singularity)으로 복귀하는 사물의 운동에 자신의 정체성을 내맡긴다. 그리하여 작업의 주체는 동일자적인 의식을 가진 그 사람이 아니라, 자신의 단독성으로 되돌아가고자 하는 사물의 운동 자체가 된다. 그 사람은 그러한 운동이 격발될 수 있는 최적의 조건을 만들고, 그것이 최대한 강렬하게 자신을 관통하여 자신이 간혀 있는 동일자적 의식의 울타리가 해체되는 순간을 맞이하게 된다.

‘오귀원’이 제시한 연대기의 첫 장면에 나타나는 이와 같은 구도는 사실 이후 40년간 다양한 양상으로 촉발되는 사건들에도 반복되는 속성이 된다. 물론 그 구도를 형성하는 항목들의 성격과 강도(強度)는 몇 차례의 커다란 전환을 맞이하지만, 그 기본적인 구도만큼은 변함이 없다. 그 자체로 전형적인 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 이루는 이러한 구도는 1977년 이전에 형성된 것이고, 이러한 구도를 촉발시킨 경험의 도래는 더욱 오랜 시점으로 거슬러 오르는 과거에 이루어졌을 것이다. 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 대부분 그러하듯, 이 사례에서도 비(非)주체적 생성의 운동과 대면하는 최초의 균열이 언제 있었는지 확인하는 것은 쉽지 않다. 하지만 여기에서 중요한 것은 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 촉발시킨 사건들의 연대기를 정밀하게 기술하는 일이 아니라, 이 사례에

서 나타나는 구도가 어떻게 연대기의 순차적인 흐름을 깨뜨리며 자기 고유의 반복 운동을 드러내는지 고찰하는 일이다. 이 때 1977년의 사건은 머나먼 과거의 시원(始原)으로 이해되는 것이 아니라, 현재에 이루어지는 작품을 통해 또 다른 차이를 생성하게 될 인접한 미래의 만나자는 약속(rendez-vous)⁸⁴⁾으로서 사유될 것이다.

비(非)주체적 예술 활동의 사례가 ‘오귀원’이라는 작가의 작품 속에 도래하여, 작가, 작품과 같은 항목을 분해하며 자기 고유의 반복 운동을 성립시켰던 과정을 정리해보면 아래와 같다.

1) 1975년~1983년

이 기간은 ‘오귀원’이라는 인물이 서울대학교 미술대학 조소과 학사, 석사과정에 재학했던 시기로서 ‘오귀원’이 ‘서울대학교 미술대학 조소과’라는 교육제도 속에서 일정한 정체성을 획득해 나가던 때이다. 예술행위를 육성하는 교육제도는 어떠한 사물이 ‘작품’의 범주에 드는 것인지, 어떠한 행위가 ‘작업’으로 인정되는 것인지, 그리고 어떤 ‘작품’과 ‘작업’을 했을 때 ‘작가’라는 명칭이 유효하게 되는지에 대한 암묵적 기준을 만들어낸다. 그것은 명시되기보다는, 제도가 자신이 관할하는 시간과 공간을 운영하는 실제적인 방식에서 오랜 시간 형성되어 어느 순간 굳어지는 관습과 같은 것이다. 그런 까닭에 어떤 교육 제도 속에 내재되어 있는 기준을 고찰하기 위해서는 공표되어 있는 이념을 살피는 것 못지않게, 그 제도가 자신의 구성원들을 어떻게 분절되어 있는 시공간 속에 배치하는지 탐색해야 한다.

1970,80년대의 서울대학교 미술대학 조소과도 예술행위에 대한 그 나름의 기준을 특수한 분류체계와 그에 따른 시공간의 분절로서 나타내고 있다. 무엇보다, 그 제도는 소조, 목조, 석조, 금속조 등과 같은 전통적인 조각 재료를 다루는 활동에 따라 예술행위를 분류했고⁸⁵⁾. 그러한 체계 속에

84) 본 논문 p.40 참조

구성원들이 경험하게 되는 시간과 공간을 재편성하였다. 제도의 구성원들은 우선적으로 점토, 나무, 돌, 철과 같은 전통적인 조각의 재료를 자신의 뜻대로 다룰 수 있는 역량을 키워나갈 것을 요구받는다. 여기서 재료는 작가의 예술행위를 수용하기 위해 일상적인 맥락을 제거시킨 원(原)재료로서 기능한다. 즉 그것은 한 ‘작가’의 정체성이 각인되어 있는 작품이 되기 위해, 그 누구의 손길도 거치지 않은 순수한 바탕으로서 제시되는 것이다.

1970,80년대의 서울대학 미술대학 조소과가 이러한 작업의 분류체계를 통해 정립시키고자 했던 예술행위의 규준은 무엇이었을까? 가장 분명하게 드러나는 것은 그 규준이 작업과 작품에 대한 작가의 주권을 확립시키려는 의도를 가진다는 점이다. 백지와 같은 상태로 수동적으로 놓여 있는 재료는 오직 작가의 능동적인 작업에 의해서만 작품이 될 수 있다. 이 때 ‘원(原)재료’에 남겨지는 작가의 흔적 자체가 작가의 서명이 된다. 그런 까닭에 예술행위의 질(質)은 오로지 작가라는 주체가 지닌 역량에 의해 결정된다. 그 규준은 개별 작가들의 역량을 최대한 신빙성 있게 측정하기 위해 점토, 나무, 돌, 금속과 같이 역사적인 선례가 풍부한 원(原)재료를 다루는 작업을 정규 교과로서 편성하였다. 작가라는 주체의 지위를 획득하기 위해, 그 제도에 소속된 학생들은 원(原)재료를 작품으로 변환시키는 작업의 능력을 증명해야 했다. 그 결과, 학생들의 작업은 작가에 의해 파악된 세계의 양태를 원(原)재료라는 매체에 재현(representation)하는 형식을 취하게 된다. 여기에서 원(原)재료는 온전히 투명한 매체로서 작가가 재현하는 세계를 있는 그대로 드러내는 바탕으로 간주된다.

그 당시 서울대학 미술대학 조소과라는 제도에 소속되었던 ‘오귀원’이라는 학생의 예술행위는 상당히 아이러니한 성격을 지닌다. 그의 행위는 제도가 마련해 놓은 예술행위의 규준 바깥에서 발생한 의문을 규준에 적합한 외양으로 계속적으로 번역하고자 한다. 무엇보다 그가 자신의 예술행

85) 오귀원이 재학했던 1975년부터 1983년까지 서울대학교 미술대학 조소과에서 개설되었던 교과목은 조소, 석조, 목조, 금속조, 조형, 환조, 부조, 테라코타, 미술해부학, 조각론이었고, 이 가운데 조소, 석조, 목조, 금속조, 조형은 I, II, III와 같이 로마자를 병기하는 심화 수업의 형식을 띠었다. 김정희 編 『서울대학교 미술대학 70년史』 (서울대학교 미술대학 조형연구소, 2016년), p.116

위 속에 표출하고자 하는 것은 재현의 불투명성에 대한 자각이다. 그 시기에 서울대학 미술대학 조소과를 다녔던 다른 학생들과 마찬가지로 ‘오귀원’이라는 학생도 원(原)재료를 사용한 재현 작업을 펼쳤다. 그의 작품에는 자연이나 인간을 연상시키는 형태를 추상적으로 재현해 놓은 군(群)이 있었고, 입방체나 다면체와 같은 기하학의 형태를 재현해 놓은 군(群)이 있었다. 그의 작업은 외관으로 볼 때, 제도가 마련해 놓은 예술행위의 기준을 벗어나지 않았을 뿐더러, 그 당시 서울대학 미술대학 조소과에서 이루어졌던 예술행위의 전형을 충실하게 구현하고 있다.

그러나 ‘오귀원’이라는 학생의 작업에는 제도의 기준에 의해서는 포착될 수 없는 이질적인 직관이 내재되어 있다. 그것은 그 학생이 어느 순간 재현의 조건들을 재현하기 시작하면서 형성된 것이다. 물론 이러한 변화는 그의 의지에 따라 전면적으로 이루어진 것이 아니라, 투명한 재현의 활동이 전개될 때 자꾸만 끼어들게 되는 불투명한 요소에 그 학생이 예민하게 반응하면서 파생하게 된 것이다. 그래서 그의 작업 속에는 원(原)재료가 투명하게 재현하는 외부의 대상과 함께, 원(原)재료 자체가 불투명하게 재현되어 있고, 재현 활동의 투명한 터전이 되는 2차원과 3차원의 기하학적 면(面)과 입체가 지각할 수 있는 물질로서 불투명하게 구현된다.

그 학생은 재현의 투명한 결과물과 재현의 불투명한 파생물을 하나의 작품 속에 결부시켜 놓는데, 그의 작품은 점차 재현의 투명한 결과물보다는 재현의 불투명한 파생물이 주도권을 행사하는 양상을 띠게 된다. ‘작가’라는 주체와 ‘작품’이라는 객체 사이의 분절을 가능하게 했던 투명한 재현의 매개체들이 불투명하게 드러남으로 인해 작가와 작품의 위계적 분절은 교란된다. ‘오귀원’이라는 학생의 작품에서 내재된 이질적인 감각 가운데 가장 두드러지는 것은, 그의 작품에 나타난 작가의 지위이다. 그의 작품은 재현의 매체가 작가가 지정해 주는 바깥의 대상을 재현하는 것이 아니라, 매체 자체를 재귀적으로 재현하는 형식을 취하고 있다. 그런 까닭에 그의 작품은 바깥에 놓여 있는 작가가 재현의 주체로서 성립하는 것이 아니라, 작품 그 자체가 재귀적 재현의 주체이자 객체로서 기능하는 것으로 나타

난다. 그리고 이 때 작가가 작품과 맺고 있었던 위계적인 주객관계는 심각한 타격을 받게 된다. 이로서 ‘오귀원’이라는 학생은 자신이 속한 제도의 암묵적 기준 가운데 핵심적인 요소를 은연중에 위반하게 된다. 그의 작품은 작가라는 주체의 지위를 확보해주었던 매체의 투명성에 균열을 남기고 있고, 작가라는 주체에게 종속되었던 재현의 활동을 주체가 모호한 재귀적 운동으로 풀어 놓고 있다.

그럼에도 불구하고 그 학생의 작품이 제도가 마련해 놓은 과정을 무리 없이 통과할 수 있었던 까닭은 그 당시의 한국 현대미술에 그러한 위반을 하나의 의미로서 파악할 수 있는 관점이 부재했기 때문이다. 그리고 무엇보다 그러한 위반은 ‘오귀원’이라는 학생 자신에게도 우발적이고 모호한 것이었고, 정합적으로 인식할 수 없는 무엇이었다. 실제로 그 학생은 자신이 의도치 않게 타격을 가하고 있었던 기준의 바깥을 모험적으로 탐색하기 보다는, 오히려 기준의 본질에 더욱 충실하고자 하는 태도를 취했다. 그는 ‘작가’라는 주체의 지위도 ‘작품’이라는 객체에 대한 책임도 폐기하지 않는다. 원(原)재료를 투명한 매체로서 다루는 일도 중단하지 않는다. 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 이미 한 인물을 관통했고, 그의 작업과 작품에 비(非)주체적 반복의 운동을 개시하고 있지만, 아직 재현의 범주에 머물러 있는 그의 의식에 균열을 일으키지 못했다. 하지만 이 시기에 증폭된 반복 운동의 강도는 작가, 작업, 작품, 재현으로 이루어진 기준 아래 잠재되어 있다가, 예술 활동의 다음 시기에 강렬하게 발산되었다.

2) 1984년~1991년

이 기간은 ‘오귀원’이라는 인물이 미국으로 유학을 가서 프랫 인스티튜트(Pratt Institute)에서 석사학위를, 뉴욕대학교(New York University)에서 박사학위를 취득했던 때이다. ‘오귀원’은 새로운 교육제도의 기준 속에서 작업하는 ‘유학생’이 된다. 그러나 ‘1980년대 중후반의 미국 현대미술’

이라는 장(場) 속에서 기능하는 교육제도가 제시하는 예술행위의 기준은 '1970,80년대의 한국현대미술'라는 장(場) 속에서 나타나는 예술행위의 기준과는 달랐다. 원(原)재료를 이용하여 투명한 재현을 실행해야 한다는 암묵적 기준은 더 이상 실효성을 갖지 못했다. 그리고 그의 작품에서 이질적으로 맴돌던 직관적 요소가 새롭게 맞이한 기준에서는 제도적 수용이 가능한 의미로서 파악되었다.

그가 미국으로 유학을 갔던 첫 해인 1984년은 '작품'의 전체 연대기에 있어 가장 생산적인 시기였다. 오귀원이라는 유학생은 자신이 새롭게 맞이한 기준과 이전의 기준 사이의 간극 속에서 하고 싶은 작업을 제약 없이 할 수 있는 자유를 경험한다. 특히 재현이 투명하건 불투명하건 더 이상 구속력을 가지지 않는 상황에서, 이전 시기에는 드러나지 않았던 생경한 창작의 흐름이 그의 예술 활동에 나타났다. 1984년에 풍부하게 생성되었던 작품들이 그의 강렬한 조형의지에서 비롯된 것인지, 아니면 새로운 기준 아래 활력을 얻게 된 비(非)주체적 생성의 운동에서 비롯된 것인지는 가늠하기 힘들다. 분명한 것은 재현이라는 위계적인 틀에서 벗어난 그가 사물 속에 내재되어 있는 자생적인 의미 산출 능력을 인식하기 시작했다는 점이다. 이전 시기에는 오랜 시간 동안 제작하고 오랜 시간 동안 보존하는 '작품'의 형식에 수렴되었던 예술 활동이, 순간적으로 결성되고 임시적인 시간 동안만 지속되는 사건의 양상을 띠기 시작한 것도 특기할 만한 점이다. 그래서 1984년에 생성된 작품들에는 '오귀원'이라는 유학생이 새로운 예술 행위의 기준 속에서 조우(遭遇)하게 된 비(非)주체적 예술 활동의 활력이 일종의 징후처럼 드러나고 있다.

그러나 이처럼 다채롭게 격발하던 예술 활동의 흐름은 한 해가 지난 1985년부터 철판을 절단해서 펼치거나 다시 오므려서 용접하거나 하는 단순한 형식으로 변화되었다. 이와 같은 작업 방식은 그가 박사학위를 취득하게 되는 1991년까지 줄곧 견지된다. 이러한 변화는 얼핏 보면 원(原)재료를 가공하는 과거의 재현 작업으로 되돌아간 것처럼 보인다. 하지만 1985년부터 1991년까지 이루어졌고, '오귀원'이 자신의 박사논문 『그 혼

적을 보존하기(PRESERVING THE TRACE)』⁸⁶⁾으로 집약한 사유의 근간을 이루는 ‘철판 다루기’는 ‘한국 현대미술’의 장(場)에서 금속조라고 명명되는 조각 장르와는 거의 무관한 예술 활동이라 할 수 있다.

무엇보다 그 사람의 철판 다루기에는 ‘작가’라고 불리는 주체의 지위 그리고 ‘재료’라고 불리는 객체의 지위에 대한 전복적인 물음이 담겨 있다. 과연 작가는 예술 활동의 주체일 수 있는가? 과연 재료는 작가의 행위에 의해 수동적으로 변형되는 객체일 따름인가? 그는 이러한 물음을 역설적으로 작가의 주체성이 강조될 수밖에 없고, 재료의 수동성이 부각될 수밖에 없는 작업 형식을 통해 제기하고 있다. 철판을 절단하거나 용접하는 작업은 상당한 강도(強度)의 주체적인 노동이 소요되는 활동이다. 또한 철판은 다른 어떤 재료보다 무겁고 견고한 비활성의 재료이다. 그러나 ‘오귀원’의 철판 다루기는 철판을 절단하거나 용접하는 작업이 온전히 재료의 물성에 이끌리는 ‘아무도 아닌 자(nobody)’의 수동적 행위가 될 수 있으며, 무겁고 견고한 재료인 철판 속에도 자생적인 활성이 내재되어 있음을 드러낸다. 그는 예술 활동에서 추구되고 경험되는 힘의 강도가 작가라는 주체에서 비롯되는 것이 아님을 자신의 철판 다루기를 통해 확인한다.

그의 박사논문은 시종 작가라는 주체의 관점에서 기술되고 있지만, 그 논문에 담긴 사유는 작가라는 주체의 자리를 압도하는 사물의 단독적(singular) 역량에 대한 자각에 의해 추동된다. 즉, 작가는 재료와 만나서 자기 나뭇의 작의(作意)를 갖게 되고, 작업 과정에서 재료에 흔적(the trace)’을 남긴다. 그러나 여기에서 주의를 기울여야 할 대목은, 그가 언급하고 있는 작의와 흔적이 온전히 작가에게 종속된 것이 아니라는 점이다. 물론 그 작가는 자신의 작의가 작업으로 실행되는 과정에서 산출되는 흔적에서 강도 높은 역량을 끌어내고자 한다. 하지만 그는 자신의 작업을 추동하는 힘이 자신에게서 비롯된 것이라고 생각지 않는다. 이전 시기에 이미 자각하였듯이 재료는 투명하게 존재하다가 작의의 실행과 함께 현현(顯

86) 오귀원은 자신의 박사논문 제목을 『작업과정을 형태로: 4개의 철조제작을 중심으로』라고 한글로 옮긴 바 있다.

現)하는 것이 아니라, 작의와 무관하게 이미 존재하고 있고, 작가에 의탁함 없이 자기 스스로를 현현(顯現)하고 있다. 그의 철판 다루기와 이와 함께 이루어진 사유는 사물의 선재(先在)함에 대한 자각에서 시작된다. 그의 박사논문의 본격적인 서술은 아래의 문장에서 시작된다.

예술가는 대상을 만든다. 그는 무(無)에서 무엇을 만드는 것이 아니라, 이미 존재하는 요소들을 재배열하는 것이다.⁸⁷⁾

그는 다음 문장에서 자신이 언급하는 ‘재배열-만듦’의 활동이 ‘구름에서 상상적인 형태를 찾는 것’과 같은 자의적인 활동이 아니라,⁸⁸⁾ 선재하는 사물과 작가의 작의(作意)가 만나는 흔적(trace)을 남기는 객관적인 사건임을 밝힌다. 여기서 다시 한 번 주의를 기울일 점은 그 흔적이 결코 작가의 흔적이 아니라는 것이다. 물론 그는 ‘매번 작업을 할 때 마다 연루되는 정신적, 육체적 활동이 작가의 존재와 정체성, 그리고 삶에 대한 자각을 반영한다.⁸⁹⁾’라고 말한다. 하지만 이러한 작가의 활동은 작품에 온전히 관철되지 못한다. 작업의 재료로서 만나게 된 사물이 그러한 활동에 대한 자기 몫의 주권을 주장하기 때문이다.

선택된 재료는 작가가 미리 짐작하거나 생각한 것에 부합할 수도 있고 그렇지 않을 수도 있는 그들 자신의 요구를 갖는다. 작가는 그 재료가 허용하는 한계를 따르기 위해 자신의 작의(作意)를 변경해야만 한다.⁹⁰⁾

87) “Artists make objects. They do not make something out of nothing, but rather rearrange already existing elements.” Gwiwon Oh. *Preserving the trace : the evidence of making in the production of four steel sculptures* (New York University, 1991) p.7

88) 위의 논문. p.7

89) “The mental and physical activity involved in each making reflects the artist’s existence, identity, and awareness of life.” 위의 논문. p.7

90) “The chosen material(s) have their own demands which may or may not meet this artist’s preconceived expectations or ideas. The artist then has to alter his idea in order to conform to the limits of the material(s).” 위의 논문. p.9

‘오귀원’이란 작가에게 재료는 더 이상 투명한 재현의 수단이 아니다. 그는 재료를 자기 고유의 요구(demand)와 스스로 형성함(making itself)의 역량을 갖춘 사물로서 간주하고 있고, 더 나아가 그것을 일종의 타자(other)로서 수용한다. 그는 철판 다루기를 통해서 이루어진 자신의 예술 행위를 ‘자신과 타인 사이에 이루어지는 대화(conversation between herself and others)’⁹¹⁾로서 사유하고 있으며, 이제까지 작가의 주체적 지위를 입증하는데 핵심적인 역할을 했던 항목인 작의(作意)마저도 그러한 대화의 산물로 본다.

결국 창작은 예술 작품을 제작하는 과정에서 자아와 재료 사이에 이루어지는 대화인 것이다. 가장 평범한 대화의 상황에서, 한 사람은 다른 사람의 얘기를 경청하면서 자신의 생각을 가능한 또렷이 표명하기 위해 노력한다. 누군가 질문을 할 때, 다른 누군가는 대답을 하게 되고, 그러한 과정은 아마도 또 다른 질문을 야기할 것이다. 어떤 사람이 표명한 얘기는 미리 준비된 무엇이거나 앞선 대화나 경험에 의해 발전되거나 영감을 받은 것, 혹은 순간적인 반응으로 마음속에 자리 잡은 무엇일 수 있다. 개개의 대화는 한 사람으로 하여금 대화의 주제나 타인에 대해 보다 잘 알 수 있도록 도움을 주게 되고, 이어지는 대화를 위한 기초를 마련해 준다. 이것이 바로 한 사람의 마음속에 작의(作意)가 발견되고 거부되고 명료해지는 방법이다.⁹²⁾

91) 앞의 논문. p.8

92) “creation is a dialogue between the self and the materials in the process of producing a work of art. In most ordinary conversational situations, one tries stating one’s ideas as clearly as possible by listening to what others saying. When one person asks questions, the other answers, perhaps leading to yet another question. What one states can be something prepared, developed or inspired by previous conversation(s) or experience(s), or something which instantly comes to his mind in response to the moment. Each conversation helps a person to know the subject matter(s) or other people better, so that making a basis for next conversation(s). It is a way to discover, reject, and clarify an idea in one’s mind.” 앞의 논문. p.8,9

유학 시기에 진행된 그 사람의 사유에서 과정(process)이 중시되는 까닭도 이처럼 그의 예술행위에 도래하게 된 타자 개념 때문이다. 그는 무겁고 견고한 비활성의 철판을 숙련된 노동을 통해 자르고 펴고 붙인다. 하지만 그 예술행위는 재료를 다루는 노동의 강도가 높아질 때 비로소 개방되는 철판의 물성(thingness)에서 작의(作意)의 지향점을 얻고자 한다. 이 때 작의(作意)는 특정한 시간, 특정한 공간에서 벌어지게 될 예술 행위에 대한 계획이 아니라, 작가의 노동이 재료의 물성과 직접 만나는 순간에 발생하는 모든 현상들을 포괄하는 것이다. 이러한 성격을 지니는 작의(作意)는 작가라는 주체의 관할을 벗어날 수밖에 없다.

마음속에 품고 있었던 무엇이 하나의 형태로 이행하는 것을 자각하면서, 작가는 재료의 속성과 작업과정에서 의도치 않게 발생하는 것들을 심사숙고하게 된다. (...) 이처럼 미리 생각해 둔 것과 작업 현장에서 발생하는 예기치 않았던 문제점 혹은 영감(靈感) 사이에서 나타나는 상호작용이 창조적인 작업과정을 구성한다.⁹³⁾

결국 그 사람의 철판다루기는 작가에 의해 미리 설정된 완성을 위해 재료를 가공하는 합목적적인 행위가 아니라, 작가의 자아가 재료의 물성과 만났을 때 나타나는 대화적 상황을 면밀하게 기록하는 활동이 된다. 여기서 작가는 예술행위의 주체로서 영향력을 행사하기 보다는, 자신이 참여하고 있지만 자신의 것이라 할 수 없는 힘에 의해 진행되는 예술 활동의 충실한 목격자가 되고자 한다. 즉, 끊임없이 철판을 자르고 펴고 붙이는 그의 작업은 시작과 끝을 잇는 순차적 행위의 연쇄가 아니라, ‘대화가 이루어지는’ 매순간이 그 자체로 독립적인 의미를 지니는 단독적인 활동의

93) “While realizing what one has in mind into a form, the artist contemplates the characteristics of the material(s) and involuntary occurrence during the construction. (...) This interaction between a preconceived idea and unpredicted problems or inspiration that arises over the course of construction constitutes the creative process.” 앞의 논문. p.9

집합이 된다. 그의 ‘철판다루기’에서 작가가 전능한 주체로서의 지위를 상실했음에도 불구하고 여전히 자신의 행위를 강도 높게 수행할 수밖에 없는 까닭도, 이와 같은 대화적 순간의 참여자이자 목격자로서 ‘타자’와 단독적으로 대면하는 일이 곧 그의 ‘작업’의 본령이 되었기 때문이다 .

제작 과정에서 직면하게 되는 예기치 않은 선택들 때문에, 본인은 대부분의 작업을 혼자서 감당하는 편이다. 본인은 형태가 생성되는 과정을 스스로 충만히 느끼고, 따르고, 경험하고자 한다. 육체적인 조건의 한계는 본인이 혼자서 작업할 수 있는 (재료의) 크기와 부피를 제약하는데, 이로서 본인은 작가가 재료를 이끄는 동시에 재료에 의해 이끌림을 당한다는 것을 이해하게 되었다. 자기 고유의 방법으로 재료를 변형시키고, 변화가 자리 잡는 때 순간에 반응함으로써 복잡성과 구체성에 기반을 두고 있는 형태의 삶이 비로소 드러날 수 있다.⁹⁴⁾

여기에서 언급되는 ‘형태의 삶(the form’s life)’은 유학 시기에 이루어진 그 사람의 사유의 핵심을 이루는 개념이다. 작가의 자아와 재료의 물성이 대화를 나누는 과정에서 생성되는 그 삶(the life)은 작가의 자아에게서 독립되어 있다. 작가는 그 삶을 수동적으로 경험할 수 있을 뿐, 능동적으로 재현할 수 없다. 이로서 그의 예술 활동에서 ‘작가’, ‘작업’, ‘작품’과 같이 재현의 기준을 지탱하고 있었던 항목들이 결정적으로 실효성을 잃는다. 그리고 비(非)주체적 예술 활동적 사례의 본격적인 도래를 알리는 ‘형태의 삶’의 타자성에 의해 그의 동일자적 의식에도 선명한 균열

94) “Because of the unforeseen choices an artist must face during the process of making, this artist prefers doing most of the work herself in order to feel, follow, and fully experience the production of a form. As physical limitations restrict the size or dimension with this artist can work alone, she understands that an artist not only leads the materials but is also led by it at the same time. Through one’s own manipulation of the materials and one’s reaction at every moment to the changes taking place, the form’s life, which is also dependent on the complexity and detail, can be revealed.” 앞의 논문. p.9

이 나타나게 된다. 이제 그는 자신의 자아를 그 삶 속에서 끊임없이 변화하는 사물과 같은 타자로서 간주한다. 귀국 이후 그의 예술 활동의 핵심적인 개념으로 등장하는 ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’의 모태가 되는 사유가 형성되는 것도 바로 이 지점이다

본인은 (자아의) “여기에 있음”을 의식하면서 타자들의 “저기에 있음”의 이미지를 예술작품의 형태로 현시하고자 한다. 이는 본인이 자신의 정체성을 자기 바깥의 사물처럼 만들고자 노력한다는 것을 의미한다. 작품을 그 자체로 존재하도록 하고, 완성되었을 때 작품이 그 자체에 속하도록 만들기 위해, 본인은 제작의 흔적이 생겼을 때의 모습 그대로 보존되어 있어 완성된 형상의 표면에서 제작과 구성의 흔적을 읽을 수 있는 형태를 찾고 있다.⁹⁵⁾ p.12

그 사람의 유학 시기에 실행되었던 철판다루기와 그의 박사논문을 고찰할 때, 주의를 기울여야 할 측면은 이 시기에 전개되었던 사유에 담겨 있는 전복적인 속성이 작품이나 논문 속에 있는 그대로 노출되지 않는다는 점이다. 그가 자신의 철판다루기와 박사논문에 ‘타자’, ‘형태의 삶’, ‘자아의 사물화’와 같은 핵심개념을 부각시키지 못하고, ‘흔적’, ‘과정’, ‘보존’과 같은 개념으로 우회했던 까닭도, 그가 유학생으로서 소속되었던 ‘1980년대 중후반의 미국 현대미술’이라는 장(場)이 무한한 다양성을 수용하는 곳이 아니라, 다른 장(場)들과 마찬가지로 암묵적 규준의 억압이 엄연히 행사되는 곳이었기 때문이다.⁹⁶⁾

95) “Being conscious of ‘being-here’, this artist wants to present the image of ‘being-thereness’ of others in the form of an art object, which means that she tries to make it have its own identity as a thing outside herself. And to make a piece be itself or belong to itself when it is done, she is searching for a form in which the trace of its making is kept as it occurred so that the trace of its making or its formation can be read on the surface of the finished form.” 앞의 논문. p.12

96) 2014년에 있었던 한 인터뷰에서 할 포스터는 신자유주의에 기반을 둔 시장 논리가 비평을 비롯한 미술의 전 영역을 압도하였던 1980년대의 미국미술의 풍경을 인상적으로 진술하고 있다. (<http://www.interviewmagazine.com/art/hal-foster-the-insiders>)

특히 이 시기에 이루어졌던 사건들 가운데 가장 예뉠러 진행되었던 것이 시간과 관련된 사유이다. 그는 자아의 동일성을 깨뜨리는 사물(타자)의 단독성을 사유하면서, 시간이 선형적인 비가역성에서 이탈하는 순간을 강렬하게 경험한다. 그는 박사논문에 인용된 자신의 일기⁹⁷⁾에서 그러한 경험이 도래했던 순간을 상세히 묘사하고 있다.

길가의 한 구역이 내 눈을 사로잡았다. 그 곳은 오랜 시간 누적된 침식 작용의 흔적과 함께 생기(生氣)를 띠었고, 그 곳을 조성하고 있는 물질들을 점진적으로 마모시키고 있었다. 햇별, 열기, 바람, 추위, 비, 오가는 사람들의 발길, 이 모든 것이 표면에 얼룩을 남기고, 균열을 일으켜 부스러지게 했다. 그 곳은 심지어 내가 바라보고 있는 순간에도 여전히 변하고 있었고, 시간의 손괴(損壞)를 계속해서 보여주고자 했다.⁹⁸⁾

여기서 언급된 ‘시간의 손괴(the ravages of time)’는 구체적으로 무엇을 뜻하는 것일까. 앞뒤 문맥을 통해 유추해보면, 그것은 단지 돌이킬 수 없는 시간의 흐름에 따른 사물의 해체를 나타내는 표현으로 읽힌다. 하지만 이러한 해석은 이 글의 화자가 ‘내 눈(my eye)’을 사로잡았던 광경을 보며 느꼈던 생기(生氣)와 배치된다. ‘길가의 한 구역(A section of a sidewalk)’은 침식되고 마모되는 가운데서도 살아나고 있다(alive). 이 때 그가 목격하는 해체의 광경은 ‘지속적으로 보여주고자 (would continue to show)’ 하는 드러냄의 의지를 갖춘 자생적인 운동으로서 시중 ‘내 눈(my eye)’에 대해 능동적인 주도권을 행사한다. 그리고 그의 ‘눈’은 이와

97) ‘1989년 2월 19일의 일기’라고 표기되어 있다.

98) “A section of a sidewalk caught my eye. It was alive with the trace of the accumulated effects of erosion and wear on the materials from which it is composed Sunshine, heat, wind, cold, rain, and people coming and going have all helped crack, chip and stain the surface. It was changing still, even while I was watching, and would continue to show the ravages of time.” 앞의 논문. p. 45

같은 이율배반적인 상황을 온전히 수동적인 태도로 받아들인다. 주의를 기울여야 할 점은 이 글에서 언급되는 ‘눈’이 자아의 주권을 확립시키고 자 세계를 통일적인 전체로서 재현하고자 하는 동일자적 의식의 기관(器官)이 아니라는 것이다. 이 눈은 사물이 스스로 산출하는 지극히 미세한 차이를 지각하고, 그 차이가 드러내는 반복의 운동 속에 자아를 용해시키는 일종의 매개체이다. 즉, 이 눈은 사물의 미세한 차이를 향해 열린 창(窓)으로서, 가역적인 시간의 흐름이 중지되는 순간의 지평을 개방한다.

순간-순간의 존재(moment-to-moment existence)에 대한 강조는 본인이 모순, 신비, 부조리, 유희로 가득 찬 세계에 동참하는 방법이다. 변화하는 시간 속에 자신의 정신과 육체를 충만히 활성화시키면서, 본인은 과거와 현재와 미래의 좀처럼 규정하기 힘든 의미를 붙잡을 수 있다고 느낀다.⁹⁹⁾

즉, 그 사람이 경험하는 ‘변화하는 시간’은 과거-현재-미래로 순차적으로 진행되는 비가역적인 시간이 결코 아니다. 그의 신체와 정신이 ‘충만히 활성화(fully activate)’되는 시간은 선형적인 흐름에서 이탈해 있는 단독적인 순간들의 집합체이다. 그 순간들은 동일자적인 의식에 지각되었을 때, 임의적으로 배열되어 일정한 사건의 형태를 취하게 된다. 물론 동일자적인 의식은 이러한 임의성을 인식하지 못하고 그 사건을 선형적인 시간의 흐름 속에 놓는다. 하지만 그 사건을 구성하고 있는 순간들은 스스로 미세한 차이를 생성시키며 은폐된 임의성을 드러내고자 한다. 그러한 차이의 강도(強度)가 동일자적인 의식에 균열을 일으킬 정도로 높아졌을 때, 그 순간들은 임의적인 배열에서 이탈하여 자신의 단독성으로 되돌아간다. 그가 경험하는 시간이 선형적인 흐름에서 벗어나 회귀적 반복의 운

99) “Emphasis on moment-to-moment existence is the way this artist participates in the world, full of contradiction, mysteries, absurdities, and fun. As she fully activates her mind, heart, and body in changing times, she feels that she is able to grasp the elusive meanings of past, present, and the future.”

앞의 논문. p.12

동에 진입하는 것도 바로 이 시점이다.

요즘 내 마음 속에 지속적으로 되새겨지는 하나의 사유가 있는데, 그것은 시작된 곳으로 되돌아가는 사물의 회귀에 대한 것이다. (...) 하나의 대상이 겪음의 시간(a time of struggle)이 지난 후에 그것이 비롯되었고 원래 속했던 곳으로 되돌아가는 것, 그것이 바로 항시 외양이 바뀌는 듯 해 보이는 이 세계의 리얼리티에 대한 나의 지각(perception)이다. 작업을 하는 동안, 특히 과거의 발상(idea)들이 회귀할 때 나는 그것이 비단 예술에 있어서만 중요한 것이 아님을 깨닫게 된다. 그것은 나로 하여금 과거를 되돌아보고, 미래를 내다보고, 그러면서도 현재의 순간을 동시에 살아가는 것이 바로 우리가 이 생(生)을 살아가는 방식이라고 생각하게 만든다. 또한 그것이 동일한 사물의 무의미한 반복이 아님을 깨닫게 만든다. 왜냐하면 경험이 차이를 야기하기 때문이다. 즉, 겪음의 시간이 동일한 발상의 상이한 측면을 드러내는 것이다.¹⁰⁰⁾

이처럼 유학 시기에 실행되었던 그 사람의 첩판다루기는 사물의 단독적인 타자성을 자각하는 순간을 통과하여 사물의 회귀에 대한 사유에 이르게 된다. 그는 자신이 목격한 ‘시간의 손괴(the ravages of time)’를 회귀와 반복의 관점에서 나타내기보다는 끊임없는 변화의 관점¹⁰¹⁾에서 서술하고자 한다. 또한 그는 자신의 ‘첩판다루기’를 미니멀리즘(Minimalism)과

100) “There is an idea that keeps coming back in my mind, which is about returning to where a thing started.(...) For an object to return to where it came from or belonged to originally after a time of struggle is my perception of the reality of the seemingly changing appearance of the world. While creating, especially when an earlier idea recurs, I realize this is important not only in the art. It makes me think that is the way we live this life, thinking forward, looking back, and at the same time living the moment. It also makes me realize that it is not a mere repetition of the same thing, because experience makes a difference ; a time of struggle reveals a different aspect of the same idea.” 앞의 논문. p.47,48

101) 오귀원은 박사논문에서 자신의 사유를 장자(莊子)의 제물론(齊物論)과 연계시킨다.

프로세스 아트(Process art)의 맥락에서 고찰하고자 한다.¹⁰²⁾

그가 채택한 이러한 관점과 맥락은 유학 시기에 그가 조우(遭遇)하게 되었던 예술행위에 대한 사유를 접근 가능한 방식으로 재구성해 주고 있지만, 그 사유에 내재되어 있는 강도 높은 단독성을 제도에 의해 소화될 수 있는 것으로 연성화(軟性化) 시킨다. 특히 그가 언급하는 ‘겨움의 시간(a time of struggle)’은 비(非)주체적 예술 활동적 사례의 도래를 뜻하는 순간인데, 이 때 발생하게 되는 시간의 탈구(脫臼)와 작가라는 주체의 소멸은 ‘1980년 중후반의 미국 현대미술’의 장(場)에서도 수용되기 어려운 경험이었다. 그는 단지 자신이 ‘동일한 사물의 무의미한 반복’이 아닌 전혀 다른 성격의 사물의 회귀를 목격했다는 증언만을 할 뿐, 자신이 겪은 사건의 실상이 무엇이었는지 말하지 않는다. 그런 까닭에 그의 박사논문에서 비(非)주체적 예술 활동의 담론은 단일한 형태를 취하며 명시되는 것이 아니라, 파편화되어 산개되어 있다. 물론, 이러한 위장과 은폐는 온전히 전략적인 것은 아니었다. 하지만 유학 시기에 그가 자신의 비(非)주체적 예술 활동적인 경험에 대해 취하는 태도는, 지난 시기에 불투명한 재현에 대해 취했던 무의지적 태도와는 분명히 다른 것이었다. 그는 자신이 조우(遭遇)하게 된 예술행위와 사유의 지평이 기존의 지평과 전혀 무관한 무엇이 될 수 있다는 사실을 명확히 자각하였다.

3) 1991년~2008년

1991년 유학 생활을 마치고 한국으로 돌아온 그 사람에게 열린 것은 ‘예술’에 대해 선행하는 기준이 강제되지 않는 예술 활동의 장(場)이었다. 그것은 다름 아닌 자신의 일상에서 조우하는 단독성의 시공간이다. 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 가장 굴절 없이 격발할 수 있는 그 장(場)에서 ‘타자’, ‘형태의 삶’, ‘자아의 사물화’, ‘시간의 손괴’, ‘사물의 회귀’

102) 그는 두 사조와 자신의 작업에 차이점이 있음을 밝힌다.

등 유학시절에 받아들였던 사유들이 제 고유의 강도(強度)를 찾아 갔다. 그 사유들은 작가, 작품, 작업과 같이 유학시절에도 여전히 형태를 유지 하였던 자아의 동일성에 기초한 예술 행위의 구도를 침식해 나갔고, 어느 순간 자아의 동일성을 깨뜨리는 타자의 현현(顯現)에 초점이 맞춰진 예술 활동의 구도를 창출해 냈다.

무엇보다 1991년 이후에 전개된 예술 활동에서 각별히 두드러지는 것은 유학 시기에 사유의 형태로 자각되었던 ‘사물의 회귀’가 반복의 운동 으로서 실천되기 시작했다는 점이다. ‘철판 다루기’에도 확인할 수 있듯이 유학 시기의 그 사람은 타자로서 대면하게 된 사물을 그 자체의 영역에서 강렬하게 경험하고자 했을 뿐, 그 사물이 자신의 동일자적인 의식 속에 반복될 수 있는 무엇이라 생각지 않았다. 즉, 동일자적 의식으로서 ‘여기 있는 나’는 강도 높은 예술 행위를 통해서만 ‘저기 있는 사물’의 본래적인 모습을 경험하는 자기(自己)가 될 수 있는 것이었다. 하지만 그는 그 역(逆)의 가능성을 타진하지는 않았다. 사물의 잠재된 역량은 ‘저기’로 이행 하고자 하는 ‘나’의 의지와 행위에 의해 활성화되는 것이지, 그 자체의 능 동성을 갖춘 것은 아니었다. 물론 박사논문에 인용된 그의 일기에는 사물 의 능동적인 운동에 대한 기술(記述)이 나타난다. 하지만 그가 목격하는 사물의 운동은 어디까지나 ‘저기’의 영역에서 이루어지는 일이다. 그 운동 은 동일자적 의식이 지배하는 ‘여기’에서 현실화될 수 있는 무엇은 아니 었다.

1991년 이후에 전개된 그 사람의 예술 활동은 저기에 있던 사물이 ‘여 기’에 있는 동일자적 의식의 영역에 능동적으로 침입하는 양상을 띤다. 이전에는 어떤 식으로든 ‘나’를 통해 변형을 겪은 채로 ‘여기’에 놓였던 사물이 이제 아무런 변형 없이 ‘여기’로 진입한다. 이 시기에 나타난 사물 은 철판과 같은 원료의 형태가 아니라, 기성품이나 작품 같이 누군가의 손을 거쳐 이미 만들어진(ready-made) 사물들이다. 저기에 놓인 사물은 온전히 저기에만 있는 타자가 아니라, 끊임없이 또 다른 ‘여기’들과 연루 되어 있는 것이다. 결국 ‘여기’에 있는 ‘내’가 자신의 동일자적 의식에서

벗어나기 위해 ‘저기’ 있는 타자로서의 사물을 강렬하게 경험하고자 할 때, 그 사물에 연루되어 있는 또 다른 동일자적 의식과 마찰을 피할 수 없게 된다. 유학 시기의 그 사람은 이러한 만남에 대한 인식을 가능한 한 유보하였고, 사물이 놓여 있는 ‘저기’를 동일자적 의식의 자기중심성과 무관한 바깥으로 간주하였다. 하지만 귀국 이후의 그 사람은 사물이 놓여 있는 ‘저기’를 동일자적 의식의 자기중심성들이 균등하게 교차하는 장소라고 사유하기 시작한다. 이 시기에 그의 예술 활동에는 이중화된 프레임이 빈번하게 등장하는데, 이를 통해 그는 동일자적 의식이 투사되는 장(場)으로서의 프레임이 중첩되면서 초대되는 자기중심성의 교란을 본격적으로 사유한다. 이 때 여기에 있는 ‘나’는 ‘저기’를 경유해서 진입하는 또 다른 ‘여기’와 부딪히면서 ‘여기’에 부과되는 자기중심성의 자의적인 본성을 자각한다. 지금 ‘내’가 놓여 있는 ‘여기’에 충격을 주기 위해, 또 다른 여기는 가능한 한 ‘나’의 손을 거치지 않고 ‘여기’에 진입해야 한다. 그래서 또 다른 ‘여기’는 지금 ‘여기’에 고스란히 옮겨지고, 그러한 이동의 매개체 역할을 하는 사물은 자신의 모습을 있는 그대로 ‘여기’에 현시한다.

그 사람은 철판 다루기에서 강도 높은 노동으로 철판을 경험하듯이, 또 다른 ‘여기’를 동반한 채 ‘지금 여기’에 당도한 사물을 경험하고자 한다. 그러나 귀국 이후 그 사람의 사물 경험은 사물 자체를 변형시키지 않는다. 사물이 동반하는 또 다른 ‘여기’의 자기중심성을 보존하는 것이 그가 지향하는 사물 경험의 핵심적인 내용이기 때문이다. 그 대신 그는 그 사물을 ‘지금 여기’의 시점에서 한 번 더 반복시켜, 서로 다른 ‘여기’를 동반한 두 사물을 병치시킨다. 이 때 시점이 다른 ‘여기’는 상호 교차하며 상대방의 자기중심성을 상쇄시킨다. 이 시기에 병치되고 반복되는 사물들 가운데엔 그의 과거 작품들과 그의 어린 딸의 작품들이 포함된다. 그러한 사물들에 담겨 있는 ‘여기’는 그 자체로서 강렬한 자기중심성을 지니고 있어, 그가 느끼는 ‘지금 여기’의 자기중심성에 흡수되지 않는다. 특히 그의 어린 딸이 제공하는 다양한 형태의 또 다른 여기는 나와 결부된 지금 ‘여기’의 자기중심성을 깨뜨리는 데 결정적인 역할을 한다. 어린 딸이 비

뿔배뿔 쓴 자기 이름, 만화처럼 그린 자화상에 나타난 고착되지 않은 여
기는 내가 위치하고 있는 여기의 근간을 흔든다. 그는 「아이가 있는 풍
경」이라는 텍스트에서 서로 다른 여기가 균등하게 교차하며 고착되어 있
었던 동일자적 의식이 진동하는 광경을 다음과 같이 표현하였다.

아이는 나를 보고 나는 아이를 본다
나의 어머니는 나를 보고 나는 나의 어머니를 본다
나의 선생님은 나를 보고 나는 나의 선생님을 본다
옆집 사람은 나를 보고 나는 옆집 사람을 본다

자신이 과거에 썼던 글에 대해 자신이 다시 글을 쓰는 독특한 이중 구
조로 되어 있는 그 텍스트에서 ‘오귀원’은 ‘루소(Rousseau)’의 『에밀
(Emile)』에 나오는 한 구절을 인용하여, 여기의 탈(脫)중심화에 대한 자
신의 사유를 구체화시킨다.

우리들은 저마다 간소한 액자에 장식해 받는 영광을 열망한다. 그래
서 우리는 상호간에 상대방의 그림을 신통치 않게 볼 때는 그것을 금
테 액자에 넣으라고 권고한다. 아마도 언제든지 이 금테 액자는 우리
들 사이에서 속담거리가 될 것이고, 또 우리는 하고 많은 사람들이
스스로를 그와 같은 금테 액자에 끼움으로써 자기 자신의 설익은 풀
을 고백하게 되는 모습을 보고 감탄할 것이다.¹⁰³⁾

그 사람은 이 인용문을 자신이 참여하는 예술 활동의 구조 속으로 끌어
들인다. 그는 이 글을 ‘읽으며 밑줄을 치고, 밑줄 친 것을 베껴 쓰고 - 그
러다가 이렇게 중얼거리게’ 되었고, 자신이 베껴 쓴 ‘이야기가 자꾸만 내
것 같아 그걸 액자에 넣는다. 그리고 거기에 금테를 두른다.’ 그는 실제로
이 인용문을 베껴 적은 종이를 금테 액자에 넣는 행위를 현실화시킨다.

103) 장 자크 루소, 『에밀』 (청목, 1996), p.124

그는 금테 액자의 아래 위에 ‘오귀원’이라는 이름과 ‘루소’라는 이름을 균 등한 비중으로 새겨 넣어 그 인용문의 저자가 지니는 자기중심성과 자신이 지니는 자기중심성을 병치시키고 궁극적으로는 상쇄시킨다. 그 결과 액자는 ‘오귀원’과 ‘루소’의 ‘작품’인 동시에 그 누구의 ‘작품’도 아니게 된다. 이처럼 ‘금테 두르기’를 통한 동일자적인 자기중심성의 상쇄는 1991년 이후 그 사람이 가담한 예술 활동의 핵심적인 형식이 된다. 앞으로 실행될 예술 활동의 단독성을 징후적으로 드러내고 있는 「아이가 있는 풍경」이라는 제목의 텍스트는 아래의 구절로 끝을 맺는다.

이 글에 밑줄을 치는 게 몇 번째인지 모르겠다.

이 글을 베껴 쓰는 게 몇 번째인지 모르겠다.

이 글에 금테를 두르는 게 몇 번째인지 모르겠다.

이처럼 여기의 자기중심성을 상쇄시키는 활동은 한 번의 시도로 완결되는 것이 아니라, ‘몇 번 짜 인지 모를’ 정도로 무한하게 반복된다. 자신에게 당도한 또 다른 ‘여기’를 끝없이 되풀이 하는 행위 속에 더욱 또렷해지는 것은 지연(delay)에 대한 자각과 실천이다. 동일자적 의식의 자기중심성이 상쇄되는 사건은 결코 현재의 시점에 정박할 수 없다. 그것은 언제나 ‘아직 이루어지지 않은’ 사건으로 회구되는 것이다. 왜냐하면 그것의 경험은 스치는 것이고, 이 때 그것을 경험하는 ‘나’는 동일자적 의식이 일종의 공백으로 밖에 지각할 수 없는 타자가 되기 때문이다. 그런 까닭에 그 사건은 이루어졌다 할지라도, 순차적인 시간의 연쇄 속에 있는 동일자적 의식에게는 발생한 시점조차 모호한 단절의 경험일 뿐, 아직 이루어지지 않은 일이 된다. 즉, 그것은 동일자적 의식이 다른 동일자적 의식과 교차하며 내가 아니게 되는 희소한 순간에 도래하였다가, 동일자적 의식이 나를 되찾는 순간에 사라지고 망각되는 것이다. 그래서 나의 시점에서 그 사건의 실현은 끝없이 추구되는 동시에 끝없이 지연될 뿐이다. 그는 또 한 번의 베껴 쓰기를 통해 동일자적 의식이 처하게 되는 지연의 사태

를 되새긴다.

번잡한 세상사는 그의, 보르헤스의 몫인 것 같다. 나는 부에노스아이레스 시의 거리를 걷다가 문득 습관적으로 멈춰 서서 아름다운 아치형 현관이나 색유리문을 바라본다. 보르헤스에 관해서는 우편함을 통해 소식을 듣고, 교수진 명단이나 문인 인명사전에서 그의 이름을 본다. 나는 모래시계, 옛 지도, 18세기 활자체, 어원학, 커피 맛과 스티븐슨의 소설을 좋아한다. 그도 같은 취향을 가지고 있지만 그것은 배우에게 주어진 인물의 성격처럼 공허한 것이다.(.....) 나는 나로서가 아니라 (그 ‘나’도 누구인지 알 수 없지만) 보르헤스로 남게 될 것이다. 하지만 내게 그의 글은 다른 작가의 글이나 한 소설의 기타소리보다 더 낯설다. 몇 년 전 나는 그에게서 자유로워지고 싶어서 동네 잡담이나 끼적거리던 것에서 벗어나 시간과 무한을 소재로 장난도 쳐보았다. 하지만 그런 것들도 이제 모두 보르헤스의 것들이 되어버려서, 난 딴 궁리나 해보아야겠다고 생각했다. 이렇게 나의 생은 도망자의 생이었다. 난 이제 모든 것을 잃었거나 망각에 묻어 버렸다. 아니면 그에게 다 주어버렸다. 우리 둘 중 누가 이 글을 쓰고 있는지 모르겠다. 번잡한 세상사는 그의, 보르헤스의 몫인 것 같다. 나는 부에노스아이레스 시의 거리를 걷다가 문득 습관적으로 멈춰 서서 아름다...104)

이것은 ‘오귀원’에 의해 베껴 적힌 ‘보르헤스’의 텍스트이다. 금테 액자에 들어간 ‘루소’의 텍스트와 마찬가지로 ‘보르헤스’의 텍스트도 ‘오귀원’에 의해 반복된 후 ‘오귀원’의 작품과 함께 병치됨으로써, ‘보르헤스’의 텍스트이기를 그치고, ‘보르헤스-오귀원’의 ‘작품’이자, ‘보르헤스’도 ‘오귀원’도 아닌 어떤 이의 무엇이 된다. 그런 까닭에 인용된 텍스트에 기술된 ‘도망자의 생’, 그리고 상실과 망각의 술회, 그리고 ‘누가 이 글을 쓰고 있

104) 호르헤 루이스 보르헤스, 『보르헤스 전집4』 (민음사, 1994), p.78

는지 모르겠다’는 발언은 지연의 사태 속에 이끌려 들어간 ‘보르헤스-나(혹은 그)-오귀원-나(혹은 그녀)’의 자각을 특정한 주체가 없는 상태로 드러내고 있다. 이 때 발생하는 주체 없음은 주체가 전무(全無)한 상황이라 아니라, 다수의 주체가 서로를 끊임없이 상쇄하면서 나타나는 미정(未定)의 공백이다. 여기서 주체의 자기중심성을 회의하는 것을 내용으로 하는 텍스트는 그 자체의 내용에도 불구하고 어디까지나 ‘보르헤스’의 텍스트로 읽힌다. ‘오귀원’은 그 텍스트를 자신의 필체 속에 반복하고, 그것을 자신의 작품과 병치함으로써 ‘보르헤스’라는 주체의 이름을 탈취하려 한다. 하지만 누구도 베껴 쓴 그 텍스트를 ‘오귀원’의 것이라 여기지는 않는다. ‘보르헤스’라는 주체의 흔적은 ‘오귀원’의 필체 속에서도 여전히 잔존하기 때문이다. 이 때 실행되는 것은 ‘난 내가 쓴 이야기가 자꾸만 내 것과 같아서 그걸 액자에 넣는다.’라는 주체착란적인 행위이다. 이때의 ‘나’는 ‘오귀원’도 아니고 ‘보르헤스’도 아니다. 여기에서 ‘보르헤스’와 ‘오귀원’은 마치 겹쳐 써서 알아볼 수 없게 된 문자처럼, 다수의 주체로서 공존하면서도 궁극적으로는 ‘아무도 아닌 자(nobody)’로서 비워진다.

이처럼 ‘오귀원’은 ‘나’보다 선재(先在)하는 사물에 동반된 ‘여기’를 ‘나’의 ‘여기’ 속에 되풀이함으로써, 동일자적 의식에 의해 봉쇄되어있는 ‘아무도 아닌 자(nobody)’를 특정한 중심에 구속됨 없이 끊임없이 자리를 바꾸며 다수가 공존하는 공백 속에 놓고자 한다. 물론 이러한 시도는 ‘오귀원’의 시점에서는 결코 성사되지 않고 단지 끝없이 지연되는 만남의 약속으로 간주될 따름이다. 「오귀원과 나」라는 텍스트에서 그는 자신이 참여하고 있는 예술 활동의 구도를 아래와 같이 정리한다.

나는 만들어진 사물이 무(無)에서부터 만들어진 것이 아니라는 것을 나타내기 위해, 만들어진 것과 그것의 참조물이 되는 사물을 병치시킨다. 부연하자면, 만들어진 사물은 항상 있었던 것의 반복일 뿐 전혀 새로운 것이 아니라는 얘기다. 나에게 병치는 만들어진 것과 그것의 참조물 사이의 차이를 시각화시키고, 반복을 단독적이면서도 특별한 사

건으로 만드는 일종의 방편이다. 복제와 반복 그리고 재생산을 통해 나는 다수적인 것이 단독적인 것과 만나고, ‘그녀’가 ‘오귀원’과 만나기를 바란다.¹⁰⁵⁾

이러한 예술 활동의 구도가 선명하게 자각됨과 동시에 그의 삶에서 조우하는 사물들은 더욱 풍부하고 활성화된 양태로 ‘오귀원’의 여기를 진동시킨다. 이제 일상적 용도를 가진 물건이나, 지인에게서 받은 선물, 길거리에서 무심코 마주치는 폐기물 등 생활 속에 비중 없이 흩어져 있는 온갖 사물들이 지극히 미세한 차이를 산출하며 그에게 병치와 반복의 예술 활동을 요구한다. 마치 고정된 실체를 갖추고 있는 듯한 인상을 주었던 사물들은 여기에 되풀이되어 나란히 놓임으로써, 끝없이 자기중심성을 상쇄시키며 저기로 이행하고 있는 공백으로 현현(顯現)한다. ‘오귀원’은 자신이 참여하는 예술 활동에서 추구되는 만남을 마치 겪어본 것처럼 아래와 같이 말한다.

반복적인 차이와 함께, 그것(작품)은 사물의 무상(無狀)한 본성을 드러낼 수 있을 것이다. 그리고 반복과 차이를 통해 ‘a’가 ‘the’와 만나는 동시에, 고유한 존재의 비어있음과도 만나기를 바란다. 나는 사물의 고정되지 않고 영속되지 않은 실재를 소중하게 여긴다. 그러한 사물의 실재는 마음과 몸의 지속 위에 순간순간 변화하는 자기(a self)의 존재를 반영한다.¹⁰⁶⁾

105) “I juxtapose the made and its reference to show that the made is not made out of nothing, that is to say, it is nothing new but only a repetition of what used be around all the time. For me juxtaposition is a way to visualize the difference between the made and its reference and to make the repetition a single and particular event. Through copying, repeating, and reproducing I would like the plural meet the singular and ‘she’ meet ‘Gwiwon Oh.’”

오귀원의 홈페이지

106) “With the repetitive differences, it hopefully reveals the transitory nature of things. And through the repetition and difference I also hope ‘a’ meets ‘the’, the emptiness of inherent existence. I value the unfixed and impermanent entity of things, which reflects the existence of a self that changes from

이처럼 그가 참여하는 예술 활동은 미래 시제로 진술되는 과거의 사건이라는 이율배반적인 속성과 함께, 작가, 작품, 작업을 기반으로 하는 예술 행위와는 전혀 무관한 창작의 구도를 생성시킨다. 그것은 고정된 주체와 객체의 항목 없이 단지 ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’이라는 두 항목으로 이루어진 운동의 구도로 수렴된다. 즉, 여기에 있는 고정되고 짝 찬 것은 미세한 차이를 일으키는 반복과 함께 저기에 있는 비어 있는 것이 되고, 저기에 있는 것은 다시 ‘여기’에 있는 것으로 복원되었다가 다시 미세한 차이를 일으키는 반복과 함께 저기에 있는 것이 된다. 이는 순환의 형태를 띠는 것 같지만, 순환으로 경험되지 않는다. 왜냐하면 이러한 운동을 통합적으로 경험할 수 있는 주체가 없기 때문이다. ‘여기에 있는 것’인 ‘나’와 ‘저기에 있는 것’인 ‘아무도 아닌 자(nobody)’는 단절되어 있어 ‘여기에 있는 것’이 ‘저기에 있는 것’으로, ‘저기에 있는 것’이 ‘여기에 있는 것’으로 이행하는 사건은 연속적인 경험으로 구성되지 않는다. 그래서 이미 이루어진 일이 아직 이루어지 않은 것으로서 지향되는 이율배반적인 사태가 도래하고, 이행의 사건은 끝없이 되풀이 되었지만 매번 처음 경험하는 일이 된다. ‘오귀원’은 ‘여기에 있는 것’으로서 자신이 처해진 사태를 선명하게 자각한다. 그는 ‘여기에 있는 것’으로서 스스로를 반복하는 운동만을 겪어 낼 수 있을 뿐, ‘저기에 있는 것’으로 이행하여 ‘아무도 아닌 자(nobody)’가 된 단독자를 자신으로 경험할 수 없다. 그가 이해할 수 있는 것은 단지 저기 있는 ‘아무도 아닌 자(nobody)’가 여기 있는 ‘나’보다 선재(先在)한다는 사실이다.

그 사람은 이와 같이 자신이 직면하게 된 예술 활동의 구도가 결코 체계적으로 논증될 수 없는 것이라는 것을 깨닫는다. 그리하여 그는 일종의 알레고리 속에 자신이 가담하고 있는 예술 활동의 이율배반적인 속성을 나타내고자 한다. 「여기에 있는 것과 저기에 있는 것」이라는 텍스트에서 그는 알레고리적 글쓰기를 통해 자신이 자각한 예술 활동의 구도를 간명

moment to moment upon the continuity of mind and body.” 오귀원의 홈페이지

하게 드러낸다.

가까이 있는 것과 멀리 있는 것,
안에 있는 것과 밖에 있는 것,
가운데 있는 것과 구석에 있는 것

지금 보고 있는 것과 전에 본 것,
손에 잡히는 것과 마음속에 있는 것,
남아 있는 것과 흩어지는 것,

그렇게

여기에 있는 것과 저기에 있는 것은
서로를 비춘다.

웅덩이 속에서 별로 반짝이고
한 줌 흙에서 은하로 흐르면서

외관상 시(詩)의 형식을 취하고 있는 이 텍스트의 첫 두 연(聯)은 ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’이 일상 속에서 경험되는 양태를 기술해 놓은 것이다. 주목할 점은 이 두 연이 ‘~과~’의 구조 속에 병치된 명사구(句)의 나열로 이루어졌다는 것이다. 아직 동사와 결부되지 않아, 정태적인 모습으로 제시되는 ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’은 홀로 세 번째 연을 이루고 있는 ‘그렇게’라는 부사를 기점으로 일상과 단절되어 있는 알레고리의 장(場)으로 급격하게 이행한다. ‘웅덩이 속’과 ‘한 줌 흙’은 ‘여기에 있는 것’의 알레고리이고, ‘별’과 ‘은하’는 ‘저기에 있는 것’의 알레고리이다. 마지막 두 연에서 은유적인 변이를 겪은 ‘여기에 있는 것과 저기에 있는 것’은 ‘~에서 ~로’의 구조 속에 배치되어 후속되는 동사의

직접적인 영향을 받는다. 마지막 두 연에서 강렬하게 발현된 ‘비추다’, ‘반짝이다’, ‘흐르다’라는 동사는 세 번째 연의 ‘그렇게’라는 부사에 의해 첫 두 연에 나열되었던 명사구와 연결되는 동시에 단절된다. ‘그렇게’ 이전의 정태적인 현실의 장(場)과 ‘그렇게’ 이후의 유동적인 알레고리의 장(場)은 이처럼 중첩되어 있으면서도 분리되어 있다. 오직 현실이 지극히 미세한 차이를 나타내며 반복되는 순간과 조우(遭遇)하여, ‘그렇게’ 라고 말할 수 있는 사람만이 현실의 장(場)보다 선재(先在)하는 알레고리의 장(場)에 진입할 수 있다. 그렇지 않은 사람은 단지 자신의 ‘여기’를 중심으로 의미 없이 나열되어 있는 사물들을 인식할 수 있을 따름이다.

그리하여 그는 오직 ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’의 알레고리적 구성만으로 자신이 참여하고 있는 예술 활동의 단독성을 드러내고자 한다. 그 예술 활동은 외관상 ‘오귀원’이라는 작가가 작업한 작품을 선보이는 전시의 형식을 띠지만, 사실상 누구의 것이랄 것도 없는 일상의 사물들이 무미건조하게 놓여 있는 광경일 따름이다. 그래서 그의 전시에 온 관객들은 작품도 작업도 작가도 찾을 수 없다. 그들이 확인할 수 있는 것은 일상의 사물들이 누구의 것이랄 것도 없는 손길에 의해 표시되거나, 채색되거나, 본 떠져서 있다는 점이다. 그러나 그것은 마치 사물들을 제 모습 그대로 다시 한 번 확인하는 정도의 손길이라서 작가의 ‘작업’이라 부르기가 애매하고, 그런 손길을 거친 사물들을 작품이라 부르기에도 무리가 따른다. 그 사물들은 그저 여기 있는 것들일 뿐이다.

하지만 ‘오귀원’의 전시장에 있는 사물들은 그저 여기 있는 것들이 아니라, 비(非)주체적 예술 활동적인 만남의 순간을 기다리고 있는 지연(delay)을 실천하고 있는 ‘여기에 있는 것’들이다. 그 순간은 당연히 회소할 수밖에 없고, 경우에 따라서는 아예 도래하지 않을 수도 있다. 그렇다고 그 사물들이 자신의 기다림을 관객에게 전달할 수는 없다. 그 만남은 그 사물을 지각하는 이에게 무의지적으로 도래할 때만 비로소 실현되는 것이기 때문이다. 이처럼 회소한 만남은 어떤 이가 ‘여기에 있는 것’들이 우연한 되새김을 통해 결정적인 차이를 가지는 ‘저기에 있는 것’으로 변

이될 수 있다는 것을 스치듯이 지각할 때 성사된다. 사물의 무미건조한 나열과 비가시적으로 중첩되어 있는 알레고리의 장(場)은 그러한 미세한 차이와 조우하는 그러한 지각이 강도(強度)를 지닌 경험으로 이행될 때 비로소 열리게 된다.

이러한 이행을 사유하는 데 있어 주의할 점은 ‘여기’에 있는 현실의 ‘내’가 ‘저기’에 있는 알레고리의 장(場)으로 옮겨 갔을 때, 알레고리의 해석자나 감상자로서의 ‘나’의 지위를 유지하지 못한다는 사실이다. 알레고리의 장(場)이 열릴 때, ‘나’는 ‘별’이나 ‘은하’를 관조하고 음미하는 주체가 아니라, 알레고리를 구성하는 기호 가운데 하나가 된다. 「여기에 있는 것과 저기에 있는 것」에서 ‘그렇게’ 이전의 두 연에 나열된 명사구들은 모두 ‘나’라는 주체를 전제한다. ‘가까이/멀리’, ‘안/밖’, ‘가운데/구석’, ‘지금 봄/전에 봄’, ‘손에 잡힘/마음속에 있음’, ‘남아 있음/홀어짐’으로 대비되어 있는 술어들은 ‘나’를 중심으로 ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’을 대상화시킨다. 그런 까닭에 ‘나’라는 동일자적 의식은 ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’이 형성하는 구도에 일정 부분 연루되어 있을 뿐, 그 구도 속에 있지 않다. 하지만 ‘그렇게’ 이후의 두 연에서 ‘나’라는 중심점은 사라진다. ‘그렇게’ 이후에 펼쳐진 알레고리의 장(場)에서 ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’은 ‘웅덩이 속의 별’이거나 ‘한줌 흙의 은하’일 따름이지 ‘내’가 아니다. 이 텍스트가 가진 단독성은 ‘나’라는 주체로서 자신의 지각한 바를 기술하던 화자(話者)가 ‘그렇게’라는 부사를 기점으로 자신이 ‘나’라는 주체로서 경험할 수 없는 사태를 마치 이미 경험했던 일인 것처럼 회고의 어조로 진술하는 데에 있다. 화자는 자신이 ‘웅덩이 속의 별’로서 혹은 ‘한줌 흙의 은하’로서 다른 ‘별’과 ‘은하’와 ‘서로 비추며 반짝이거나 흘렀던’ 경험이 있었던 것처럼 말한다.

그런 까닭에 알레고리의 장(場)이 열릴 때 ‘오귀원’의 전시장을 찾은 관객들에게 이루어지는 것은 현재적인 체험이 아니다. 관객은 알레고리를 구성하는 기호들을 ‘지금 여기’에 있는 것으로 지각하는 것이 아니라, 마치 잊고 있었던 중요한 기억을 환기시켜주는 지표로서 해독하고 그것을

회고한다. 하지만 관객은 이제껏 단 한 번도 ‘별’이거나 ‘은하’로서 ‘반짝이거나’, ‘흘렀던’ 경험이 없다. 그러한 경험은 알레고리의 장(場)이 열린 이후에 비로소 가능한 것이다. 결국 관객은 자신이 당면한 미래에 겪을 일을 우연히 회고하게 되는 이율배반에 빠지게 된다. 「여기에 있는 것과 저기에 있는 것」에서 텍스트의 가운데에 배치된 ‘그렇게’라는 부사가 실행하는 것도 그와 같은 이율배반이다. 그것은 이전과 이후를 순차적으로 기술하면서도 이후에 일어난 일을 이전에 일어난 일보다 의미론적으로 선행하는 것으로 나타낸다.

그러나 알레고리의 장(場)에서 이루어지는 회고가 이율배반적으로 느껴지는 것은 어디까지나 비가역적인 시간의 흐름 속에 있는 ‘나’라는 동일자적 의식의 입장에서이다. 가역적인 시간의 반복 속에 있는 ‘아무도 아닌 자(nobody)’의 입장에서 그러한 회고는 당연하다. 오귀원은 「여기에 있는 것과 저기에 있는 것」에서 선명하게 제시된 예술 활동의 구도를 동일한 명칭의 전시를 통해 구현한다. 그 전시는 사물의 병치와 반복, 그리고 알레고리화(化)에 따른 시간의 변이를 통해 이루어지는 주체 상쇄와 ‘아무도 아닌 자(nobody)’로의 이행을 전형(典型)적으로 나타내고 있다. 그 전시에는 이미 만들어진 사물의 반복과 함께 성좌(星座)의 알레고리가 사용된다. 절대 다수의 관객에게 무미건조하게 배치되어 있는 사물들(그리고 그것의 복제물들)과 전시장 곳곳에 다양한 형식으로 가시화되어 있는 성좌도(星座圖)는 무관해 보인다. 설령 사물과 성좌 사이의 관계가 관객에게 고지된다 할지라도, 관객이 그것을 ‘오귀원’의 작품으로 간주하는 이상, 그 관계는 단지 자의적인 것으로 인식될 따름이다.

실제로 ‘오귀원’의 전시 《여기에 있는 것과 저기에 있는 것》이 작가, 작품, 작업과 같은 동일자적 주체의 재현(representation)에 바탕을 둔 예술 행위가 아니라, ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’ 사이에서 이루어지는 반복(repetition)과 지연(delay)의 운동이고, 주체가 ‘아무도 아닌 자(nobody)’가 될 때 비로소 해독되는 알레고리라는 점은 그 전시가 구현되었던 때¹⁰⁷⁾로부터 십 여 년이 가까워지는 지금에 이르기까지 제대로 공

론화되었던 적이 없다.

하지만 1991년 이후 더 이상 통속적인 미술계의 규준에 얽매이지 않은 채, 비(非)주체적 예술 활동에 충실하게 된 ‘오귀원’에게 그와 같은 물이 해는 오히려 자연스럽고, 어떠한 측면에서는 필연적인 것이 되었다. 왜냐하면 그가 참여하는 예술 활동은 동일자적 주체를 중심으로 조직되어 있는 비가역적 시간의 전제(專制)적인 흐름을 전복시키는 것을 궁극적인 목적으로 삼기 때문이다. 그러한 예술 활동은 동일자적 주체들이 비가역적 시간의 엄격한 통제 속에서 치열한 인정투쟁을 벌이는 현재의 시점에서 의도적으로 비껴나 있다. 그런 까닭에 ‘여기에 있는 것과 저기에 있는 것’이라는 명칭으로 이루어지는 ‘오귀원’의 예술 활동은 ‘뒤상’의 레디메이드와 마찬가지로 그것이 실행되는 시점이 아직 정해지지 않은 약속일처럼 비워져 있다. 즉, 2008년에 있었던 ‘오귀원’의 전시 《여기에 있는 것과 저기에 있는 것》은 이미 사라진 것이 아니라 잠재적인 모습으로 오늘날에 이르기까지 은폐되어 있다. 그것은 현재에 포획되거나 소진됨 없이, 아직 일어나지 않은 미래의 사건으로서 그 실행이 지금도 지연되고 있다.

이처럼 그 사람이 가담하고 있는 예술 활동의 단독성이 더욱 또렷해짐에 따라, ‘오귀원’이 ‘아무도 아닌 자(nobody)’로 이행하는 운동도 더욱 심도를 갖게 된다. 그 운동은 ‘오귀원’이 어쩔 수 없이 연루되어 있는 현재의 압도적인 영향력에서 더욱 용이하게 아무도 아닌 자(nobody)를 구출해 내고, 그에게 과거-미래의 시점이 마련해주는 공백 속에서 자기 고유의 단독성을 향유할 수 있는 자유를 선사한다. 그리하여 ‘오귀원’은 ‘나’라는 동일성의 외연을 양(量)적으로 확장하는 예술 행위와 전혀 다른 질(質)적인 강도(強度)를 추구하는 예술 활동을 현시(顯示)하게 된다.

107) 오귀원, 《여기에 있는 것과 저기에 있는 것》, 관훈갤러리, 2008

4) 2008년 이후 ~ 현재(2016년)

‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’의 두 항목으로 이루어진 예술 활동의 구도가 텍스트와 전시의 형태로 구현되었던 2008년을 기점으로 ‘오귀원’이라는 동일자의 의식이 놓여 있는 ‘여기’는 역할의 변화를 겪는다. 이제 그것은 또 다른 ‘여기’와의 충돌을 통해 애써 상쇄시켜야 하는 자기중심성의 지점이 아니다. 이제 그것은 ‘저기’로 이행하여 ‘반짝이는 별과 흐르는 은하’가 된 아무도 아닌 자(nobody)가 성좌(星座)를 구성하기 위해 이용할 수 있는 유일한 창구(窓口)가 된다. 그 시점까지 ‘오귀원’에게 예술 활동에서 발산되는 역량이란, 현재의 힘에 대응하는 힘이었고, 그 역량이 그렇게 강렬해야만 이유도 현재의 압도적인 힘을 상쇄시켜 ‘미세한 차이’를 생성시킬 수 있는 힘을 행사해야 했기 때문이다. 하지만 그것은 어디까지나 현재에 귀속되어 있는 양(量)적인 힘이었고, ‘오귀원’이라는 동일자의 ‘의지’에 의해 유발된 힘이었다. 하지만 2008년에 구현된 텍스트와 전시를 통해 ‘현재’의 영향력에서 이탈해 있는 알레고리의 장(場)과 조우(遭遇)한 ‘오귀원’은 ‘지금 여기’에 있는 ‘나’의 안간힘 없이도 강도(強度)를 높일 수 있는 질(質)적인 예술 활동의 힘이 존재한다는 사실을 파악하게 되었다. ‘오귀원’이 자신의 텍스트에서 올바르게 직관하였듯이, ‘별과 은하’는 스스로의 힘으로 반짝이고 흐르는 것이지 ‘나’에 의해 반짝이고 흐르는 것이 아니다. 그것은 ‘나’와 무관하게 발생하는 단독적이고도 자유로운 힘이다. 그러나 ‘별과 은하’는 제 고유의 어떤 성향 때문에 자신의 반짝임과 흐름을 완전히 은폐시키지 않고 ‘내’게 노출시킨다. 그것은 다른 ‘별과 은하’와 공명함으로써 자신의 강도(強度)를 높이하고자 하는 성향이고, 알레고리적으로 표현하자면 ‘성좌(星座)’를 이루고자 하는 성향이다.

‘별과 은하’에 합류한 아무도 아닌 자는 단자(單子)처럼 고립되어 있으면서도 다른 타자들과 공명(共鳴)을 꾀한다. ‘별과 은하’의 ‘반짝임과 흐름’은 그러한 공명의 강도(強度)가 높아질수록 더욱 강렬해진다. 하지만 그는 ‘아무도 아닌 자’라는 자신의 단독성 속에 고립되어 있기 때문에 다

른 ‘아무도 아닌 자’들의 위치를 파악할 수 없다. 그래서 아무도 아닌 자는 자기 고유의 강도(強度)를 확보해 주는 관계망을 생성시키기 위해 또 하나의 알레고리를 필요로 하게 된다. 그것이 바로 성좌(星座)이다. ‘별과 은하’의 알레고리가 현재 ‘나’에 의해 지각되는 사물들을 ‘나’의 영향력이 관철되지 않는 과거-미래의 장(場)으로 이행시키는 역할을 수행하였다면, 성좌의 알레고리는 ‘내’가 닿을 수 없는 시간과 공간 속에서 운동하는 ‘아무도 아닌 자’들을 ‘나’의 현재로 역(逆) 이행시키는 역할을 수행한다. 그러나 복원된 현재의 ‘나’는 어떠한 정체성이라기보다는 알레고리가 새겨지는 바탕이고, 단독적인 역량들이 드나드는 창구(窓口)이다. ‘나’는 더 이상 알레고리에 잠재되어 있는 역량을 현재에 경험하려 하는 불가능한 시도를 감행하지 않고, 오히려 더욱 수동적인 바탕, 더욱 중립적인 창구가 되고자 한다.

2008년 이후에 이루어진 예술 활동에서 ‘오귀원’은 실제로 자신을 성좌의 알레고리가 실현되는 바탕이자 창구로서 용해시킨다. 그의 작업실은 아무도 아닌 자들을 위한 전시장이 되고, 그의 활동은 아무도 아닌 자들의 폐쇄된 표지들을 해독 가능한 성좌로서 결합하는데 온전히 소요된다. 2008년 이후에 이루어진 그의 ‘전시’에서는 이제까지 관례적으로 표기되었던 ‘오귀원’이라는 이름조차 심심찮게 누락된다. 그리하여 그의 예술은 외적인 형식에서조차 아무도 아닌 자(nobody)의 활동이 되어간다. 그는 현재의 시점에 고착되어 있는 관객에게는 해독이 쉽지 않은 성좌의 알레고리를 제공하고, 현재의 시점에서 이탈을 꾀하는 관객에게는 반복이 유발하는 지극히 미세한 차이를 제공한다. 하지만 별자리의 숨겨진 의미를 파악하고자 애쓰는 관객이나 스치는 인상을 포착하려고 감각을 곤두세운 관객이나, 자신이 어떤 ‘작가’가 작업한 ‘작품’을 감상하고 있다는 생각을 하지는 않는다. 그들은 단지 ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’ 사이에 위치하여, 이미 발생하였지만 완전하게 망각된 사건이 다시 도래하기를 은연중에 희망하며 자신의 ‘지금 여기’를 끝없는 기다림 속에 노출시키고 있는 것이다.

4. 사례 IV

4.1. 개요



1. <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자 (Box with the Sound of its own Making)> 1961년

다락방에서 나무 상자가 제작된다. 매뉴얼만 있다면 누구나 만들 수 있는 정방형의 상자이다. 시각적인 측면에서 그 상자는 일반적이다. 판재를 규격대로 잘라서 결합하는 행위도 비슷하게 느껴진다. 하지만 그것이 제작되는 소리는 마냥 일반적일 수 없다. 똑같은 상자가 제작되더라도, 그 소리만큼은 다를 수밖에 없다. 거기엔 상황에 따른 변수가 무수히 개입된다. 그리하여 상자 속에서 그 상자가 제작되는 소리가 들려올 때 상자의 일반적인 외양은 제작 당시의 시공간적 특수성에 귀속된다. 그러나 상자의 청각적인 특수성은 단독적인(singular) 성격을 띠지는 못한다. 그 상자의 단독성은 향(香)에 있다.



3. 그 상자에서는 나무 향(香)이 난다.



4. 그 상자는 호두나무 판재(板材)로 제작되었다.



5. 다른 나무가 아닌 호두나무 판재이다. 목재소에서 조우(遭遇)하게 된 호두나무 향(香). 여기에서 이 사례는 촉발한다.

그 향(香)의 단독성을 감지하는 사람은 단 하나이다. 그리고 그 사람 또한 그 향(香)에 뜻 없이 반응할 뿐, 그것의 기원(基源)을 알지 못한다. 분명한 점은 그 향이 어떤 몸을 소환하여 모종의 제작 행위에 몰입하도록 만든다는 것이다. 부조리하게도 그 제작 행위에는 또렷한 목적이 없다. 중요한 것은 그 향을 다시 겪는 행위이지, 그 행위의 결과물이 아니다. '정방형의 상자'와 같은 일반적인 형태가 나타나는 까닭도 그것이 목적 없이 제작하기에 적합한 형태이기 때문이다. 아래의 사진과 같이 제작자의 몸이 하나의 잣대로서 사용되는 까닭도 유사한 이유에서이다.



6. <서 있기 위한 상자
(Box for Standing)> 1961년

호두나무 향(香)은 어떤 몸을 소환한다. 그 몸은 특정한 이름에 귀속되지 않는다. 그리고 그것은 의식과 무관한 스스로의 기억을 지닌 몸이다.



7. 캔자스시티(Kansas City)의
호두나무

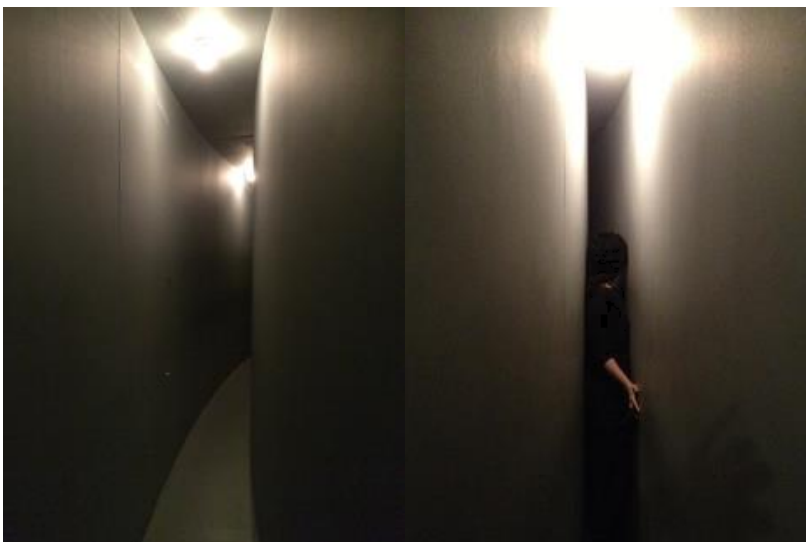
유년시절에 향유한 풍경에 대한
기억은 파편적이고 단독적이다.
그것은 시각이 아닌 후각으로
의식이 아닌 몸으로 기억하는
풍경이다. 하지만 ‘그’ 후각과
‘그’ 몸은 파편이 되어 흩어져 있다.

그것은 호두나무 향(香)이다. 하지만 그것은 일반적인 호두나무 향이 아니라, 어떤 사람에게만 생의 진로를 바꿀 만큼 결정적으로 작용했던 호두나무 향이다. 그 향은 그 사람의 의식에 각인되어 있지 않고, 그 사람의 몸 어딘가에 배어 있다. 하지만 그 향을 담지하고 있는 몸은 그 사람이 자기 것이라 쉽게 명명할 수 있는 어떤 몸이다. 그것은 호두나무가 포함된 어떤 풍경이 심원한 존재물음과 함께 스며들었던 사건을 체현(體現)하고 있는 몸으로서 그 사람의 정체성 바깥에 있다. 왜냐하면 그 사건이 단독적일 수 있는 이유가 바로 그 사람의 정체성을 와해하면서 제기되었던 존재물음에 있기 때문이다. ‘왜 무(無)가 아니라 유(有)인가’라는 풍경의 물음은 그 사람의 의식에 각인되었던 것이 아니라, 그 사람의 몸에 스며들어, 정체성에 포섭되지 않는 파편적인 신체를 산출했다.



9. 캔자스시티(Kansas City)를 관
류하는 브러시 크리크(Brush Creek),

80년전 이 풍경은 그 사람의 몸에
단독적인 무엇으로 스며들었다. 그렇
게 해서 비(非)주체적 예술 활동의 동
인(動因)이 된 풍경은 고유명사로 부
를 수 있는 무엇이 아니다.



10. <통로길(Passageway)> 1961년.

통로의 경험. 여기서도 중요한 것은 저편의 목적지가 아니라 몸의 겪음 그 자체이다

그 풍경의 존재물음을 더욱 구체화시키면 ‘나는 왜 몸을 지닌 채, 지금 여기에 있는가?’라는 자문(自問)까지 나아갈 수 있다. 이 때 느껴지는 낯선 몸은 이름 붙일 수 있는 무엇이 아니다. 호두나무 향(香)은 한 사람의 몸을 풍경 속에 상실시켰던 그 사건을 소환한다. 그는 나무 상자를 제작하면서 점차 그 풍경에 가까워지고, 결국 공명(共命)의 지점을 찾아낸다. 이로부터 그 풍경과 그 몸을 다시 겪는 행위는 반복되고 하나의 사례를 이룬다. 그 사례는 위의 사진과 같이 ‘몸의 겪음을 향해 목적지 없이 나아가는 단독적인 여정’이 된다.



11. <통로길> 1961년

통로 속에서 그 사람은 몸의 겪음을 가능케 하는 ‘그’ 풍경에 가까워진다. 하지만 그것은 느낄 수 있을 뿐 명명(命名)할 수 없다. 그것은 단지 다시 맞이한 몸의 겪음을 통해 공명(共鳴)될 수 있을 따름이다.

4.2. 나무 상자, 1961년, 뉴욕, 로버트 모리스

비(非)주체적 예술 활동의 사례는 아무도 아닌 자(nobody)에게 일어나는 사건이다. 보다 엄밀히 말하자면, 그것은 특정한 체계 속에 편입되거나 고착되지 않은 어떤 몸을 일깨우는 경험이다. 이때의 몸은 물리적 대상으로 환원될 수 있는 무엇이 아니라, 하나의 전체(a whole) 속에 수렴될 수 없는 단독적인 지각의 파편이자 일종의 지평이다. 그 몸은 통속적인 몸과 다르게 특정한 시간과 공간에 온전히 노출될 수 없으며, 위치 추적도 불가능하고, 관음증의 대상이 될 수 없으며, 표적 삼아 파괴할 수도 없다. 물론 그 몸은 통속적인 몸과 마찬가지로 물리적인 실재를 지니며, 보고 듣고 맡고 닿는다. 하지만 그 몸은 통속적인 몸처럼 주체-객체를 구분하는 시선 속에 객체로서 환원되지 않는다. 그 몸의 실재는 오로지 보고 듣고 맡고 닿는 그것의 지각이 단독적인 세계로서 생성되었을 때, 비밀스럽게 발현되었다가 사라진다. 그래서 그 몸은 통속적인 몸처럼 특정한 명칭을 붙여 관리할 수 없다. 그 몸은 마르셀 뒤샹이 ‘매 순간, 호흡 하나하나가 그 어디에도 등록되지 않는, 시각적이지도 않고 머리를 쓰지도 않는 하나의 작품’¹⁰⁸⁾이라고 말했던 생경한 삶의 지평 그 자체이다. 그 몸은 인간의 형상과 깊이 결부되어 있지만 인간의 형상으로는 식별할 수 없는 장(場)을 형성한다. 그 몸은 세간의 풍경화와 같이 몰(沒)인간적인 지각의 운동으로 축조된다. 하지만 그것은 하나의 전체(a whole)로서 구성되지 않는다. 그것은 덧입혀진 무수한 붓 자국에 의해 형성되는 동시에 분해되는 생 빅토르와 산(Mont Sainte-Victoire)과 마찬가지로 매 순간 현현하는 미세한 차이와 함께 끝없이 파편화되는 세계이다.¹⁰⁹⁾

108) 베르나르 메르카데, 앞의 책, p.11

109) 모리스 메를로-퐁티, 「세잔느의 회의」, 『현상학과 예술』(서광사, 1983) p. 204~205
메를로-퐁티의 「세잔느의 회의」는 현상학적 관점에 세잔 회화의 심층을 고찰한 저술인 동시에 세잔의 예술에 내재된 무명(無名)의 생성력을 날카롭게 직관한 저술이기도 하다. 메를로-퐁티는 세잔의 예술 활동이 “정신분열증이라는 병의 형이상학적 의미를 드러내 주는 것”이라고 평하며, “세잔이 자신의 그림들 속에 있는 대상이나 얼굴에 부여했던 의미는 그것이 그에게 현상되고 있는 세계 속에서 그에게 스스로를 드러낸 것이었다. 세잔이 했던 일은 단순히 이 의미를 해방시켜 주는 것이었다. 그러므로 그러

그리하여 물리적 객체로서 노출되어 있고 단일한 명칭에 의해 관리되고 있는 통속적인 몸은, 비주체적 예술 활동의 사례가 도래할 때 생경하게 자신을 관통하는 보고 듣고 맡고 닿는 지각과 함께 분해된다. 남는 것은 지극히 낯설면서도 지극히 친숙한 소리, 냄새, 장면, 촉감이다. 하지만 그러한 지각들은 지금, 여기라는 특정한 시공간에 종합되지 않는다. 그러한 지각들은 미묘하게 서로 어긋나 있는 다수의 시공간 속에 주체-객체의 구도로 나타낼 수 없는 무엇으로 흩어져 있다. 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 일깨우는 어떤 몸은 알아볼 수 없이 조각 나 있는 것이고, 헤아릴 수 없이 산개(散開)되어 있는 것이다. 그런 까닭에 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 경험하는 아무도 아닌 자(nobody)는 특정한 의식, 특정한 몸, 특정한 범주로서 종합될 수 없다. ‘그’는 산개하는 생경한 지각들이 만들어 내는 일종의 분포도이자 별자리이다. 그것은 흩어진 지각의 형세가 바뀔 때마다 모습을 달리 한다. 그래서 그것은 어떠한 의식, 어떠한 몸, 어떠한 범주를 나타내는 것 같으면서도 아무런 의식, 아무런 몸, 아무런 범주도 나타내지 않는다. 그는 아무도 아닌 자(nobody)라기 보다는 아무도 아닌 것(nothing)에 가깝고, 사실 인칭/비인칭대명사로 지시할 수 없는 어떤 공백(void)이라 할 수 있다.

비(非)주체적 예술 활동의 사례를 맞이하여 자신을 공백으로서 경험한 자는 자신이 지니고 있는 특정한 의식, 특정한 몸, 특정한 범주가 임의적이고 가변적일 수밖에 없다는 것을 깨닫게 된다. 또한 그는 그러한 특정함을 필연적이고 영속적이고 배타적인 정체성으로서 전제하는 행위가 그 누구의 것도 아닌 ‘어떤 몸’의 존재를 사상(捨像)해 버리는 폭력임을 인식한다. 그리하여 아무도 아닌 자는 정체성에 고착되어 있는 특정함을 본래의 임의성으로 돌려보내기 위한 일련의 저항에 돌입하게 된다. 여기서 주의할 점은 이러한 저항이 특정함 자체를 부정하려는 행위가 아니라는 것이다. ‘지금 여기’에서 형성되는 특정함은 중층(中層)적인 구조로 이루어

달라고 아우성을 치는 것은 그가 본 대상이나 얼굴 그 자체였던 것이며, 세잔이 했던 것은 다만 그들이 말하고자 갈구하고 있는 바를 표현하는 일뿐이었다.”라고 말한다.

진 이 세계의 지울 수 없는 표층(表層)이다. 특정함은 표층에 배치되어 있는 임의적이고 가변적인 현상이다. 아무도 아닌 자의 저항 행위는 하나의 전체(a whole)를 이루는 제도와 시장과 같은 체계에 의해 ‘필연적이고 영속적이고 배타적인’ 것으로 경직되어 버린 표층의 특정함을 본래의 임의적이고 가변적인 상태로 되돌려 보내고자 한다. 왜냐하면 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 어디까지나 표층의 특정함을 통해 발현되는 사건이고, 그러한 특정함이 최상의 임의성과 가변성을 확보할 때 단일하게 대상화되었던 몸이 무수하게 파편화된 ‘어떤 몸’의 지평으로 이행할 수 있기 때문이다.

‘로버트 모리스(Robert Morris)’라는 명칭이 가리키는 특정한 몸이 있다. 그 몸은 현재의 시공간 속에 물리적 대상으로서 노출되어 있고, 제도와 시장의 체계 속에 ‘로버트 모리스’라는 기호로서 등록되어 있다. ‘1931년 미국의 캔자스시티(Kansas City)에서 태어났으며, 87세의 나이로 뉴욕에 거주’와 같은 정보에 의해 그 몸은 다른 몸과 식별된다. 하지만 그 몸이 연대기적 시간과 물리적 공간 속에 지니는 특정함은 ‘어떤 몸’의 침입에 의해 해체된다. 쉽게 규정할 수 없는 소리와 냄새와 장면과 촉감이 있다. 그것은 1930년대 캔자스시티의 인디애나 가(街)에 살고 있었던 어떤 아이의 몸을 하나의 지평으로 만들었다. 낯설고도 친숙한 지각의 파편으로 이루어진 그 지평은 ‘로버트 모리스’의 의지에 상관없이 계속 회귀(回歸)하여 그의 몸이 종속되어 있는 시간의 비가역성과 공간의 일원성을 깨뜨린다. 그 지평은 오랫동안 또렷하게 자각할 수 없는 힘의 형태로 되풀이 되다가, ‘로버트 모리스’의 몸이 63세에 이르렀던 1993년에 비로소 기술(記述) 가능한 경험으로서 인식되었다. ‘인디애나 가(街)’라는 지명을 제목으로 삼은 텍스트에서 ‘로버트 모리스’는 불현듯 찾아와 자신을 규정할 수 없는 공백 속으로 빠뜨리는 지각의 파편에 대해 아래와 같이 쓴다.

포프 해리슨 네 집 뒤편, 브러시 크릭(Brush Creek) 강 건너편의 숲은 성역(sanctuary)이었다. 그것은 인디애나 가(街)로부터 벗어나 있는 도피처이자, 제 2의 세계였다. 나는 그 곳의 오솔길들을 마음에 새긴 듯 알고 있었고, 개울의 모든 굽이에 익숙했다. 밝은 주황과 검정이 어우러진 빛깔을 지닌 찌르레기가 어디에 둥지를 트는지, 물뱀이 어디에서 발견되는지도 알았다. 나는 숲이 현전(presented)하는 공간의 다양한 특성들도 인지했다. 드물게도 크고 무성하게 자란 풀들이 신선한 내음을 풍기는 목초지는 아득하게 늘어서 있는 떡갈나무와 호두나무에 둘러싸인 광활한 공터에 자리 잡았다. (...) 나는 몇몇 수풀을 가림막 삼아 새와 뱀과 거북이와 토끼를 인내심 있게 관찰하였고, 나른한 여름날 오후의 열기 속에서도 몇 시간동안 그들을 기다리고 지켜보았다. 내가 홀로 방문했던 그 공간들은 침묵과 고독한 정적에 질게 물들어 있었다. 그것은 마치 인디애나 가(街)의 익숙한 세계에서 빠져나와 모든 사물이 멈춰서 있는 순간이 무한히 확장되면서 형성된 우주 속에 진입하는 것 같았다. 하이데거의 저작을 읽기 오래 전부터 이미 나는 그 곳에서 존재 물음의 놀랍고도 두려운 순간에 근접해 있었던 것이다. 그러한 순간이 찾아올 때마다 나는 몸과 마음을 뒤흔드는 물음에서 비롯된 낯설음과 충만함에 동시에 열려 있었다. 그것은 왜 무(無)가 아니라 유(有)가 있느냐는 물음이었다¹¹⁰⁾.

110) “The woods behind Pop Harrison’s house and across Brush Creek were a sanctuary, an escape, a second world apart from that of Indiana Street. I knew the paths by heart and every meander of the creek. I knew where the bright orange and black orioles nested and where water moccasins might be found. I knew the character of the various spaces the woods presented : the meadow of unusually tall, lush grasses that smelled so fresh, which was set in a clearing surrounded by looming oaks and walnuts (...) I observed the birds, the snakes, turtles, and rabbits from my patient blinds within certain bushes, waiting and watching for hours in the drowsy summer afternoon heat. These spaces I visited alone, soaking up the silence and solitary stillness. It was as though I had passed out of the Indiana Street world and into a universe encapsulated by a kind of enlarged moment during which everything stood still. If I ever came close to the awe-filled moment of interrogating Being I did so there, long before I read Heidegger. In those moments I was simultaneously open to the strangeness and to the plentitude of the excruciating question of

이 글에는 ‘로버트 모리스’라는 63세의 노인이 회고하는 특정함의 층위와 ‘어떤 몸’이 경험하는 공백의 층위가 기묘하게 공존하고 있다. 이 글의 화자(話者)는 ‘로버트 모리스’인 동시에 ‘어떤 몸’이고, 이 글의 시점은 과거인 동시에 현재이다. 포프 해리슨, 브러시 크리크, 인디애너 가(街)와 같은 고유명사는 ‘로버트 모리스’와 등가(等價)의 특정함을 지닌다. 그 명칭들은 지도와 인명부 속에 기입되어 있고, 사회 체계 속에 관리되고 있는 정체성을 지니고 있다. 이와 연계되어 있는 찌르레기, 물뱀, 거북이, 토끼, 떡갈나무, 호두나무, 목초지, 숲과 같은 보통명사도 ‘로버트 모리스’와 다를 바 없는 특정함을 획득한다. 그들은 브러시 크리크 강 속에서 살고 있는 동물들이고, 인디애너 가(街) 주변에 위치한 숲이고 목초지이다. 그들은 일원화된 물리적 공간 속에 배치될 수 있고, 연대기적 시간을 부여받을 수 있다. 예컨대, ‘1938년 8월 30일 오후 5시 55분, 인디애너 가(街) 북쪽, 포프스 해리슨의 집 뒤뜰 너머, 브러시 크리크 강 수면에 홀로 날아든 주황과 검정 빛깔의 찌르레기’와 같은 특정함의 기술(記述)이 가능하다. 이 글의 화자는 이러한 특정한 명칭들을 열거하면서, 끊임없이 이들을 ‘알고 있었다(I knew)’라고 말한다. 그러나 이는 동어 반복이다. ‘로버트 모리스’라는 화자는 이들을 알고 있었기 때문에 이들의 명칭을 글 속에 언급할 수 있었다. 이들을 언급하는 행위 자체가 ‘나는 알고 있었다(I knew)’는 것을 내포하기 때문에, 구태여 이 문구를 반복할 필요가 없다. 그럼에도 불구하고 화자는 이들의 명칭을 언급할 때마다 집요하게 ‘알고 있었다’라고 말한다. 이러한 동어 반복은 ‘로버트 모리스’라는 화자의 삶에 대한 강조로 들리기도 하지만, 한편으로는 과거형으로 진술되는 삶의 내용이 ‘로버트 모리스’라는 화자로부터 분리되어 있음을 짐작케 한다. 즉, ‘로버트 모리스’라는 63세의 화자는 ‘내가 알고 있었다(I knew)’는 특정한 상황만을 알고 있을 뿐, 그 삶의 내용에 대해서는 격리되어 있

why, why is there something rather than nothing?” Robert Morris, “Indiana street”, *Have I reasons : Work and Writings, 1993-2007* (Duke University Press, 2008, p.33)

다. 이 지점에서 ‘나(I)’와 ‘앎(knowledge)’은 특정함의 기술(記述)만으로는 파악할 수 없는 어떤 층위로 이행한다.

화자는 그 층위를 ‘도피처이자 제2의 세계’라고 표현한다. 그 층위는 특정함의 명칭에 의해 표기되는 것 같으면서도, 특정함으로부터 절대적으로 이탈해 있다. 화자는 오직 홀로 되었을 때 그 층위에 진입할 수 있으며, 그 곳의 두드러진 속성은 침묵과 정적이다. 화자는 그 곳에서 ‘모든 사물이 멈춰서 있는 순간이 무한히 확장되면서 형성된 우주’를 지각한다. 여기서 주의해야 할 점은 그와 같은 지각이 이루어지는 순간이 결코 초월적인 성격을 지니지 않는다는 것이다. 포프스 해리슨의 집도, 브러시 크리크 강도, 오솔길도, 개울도, 찌르레기도, 물뱀도 본래의 특정함을 잃지 않는다. 모든 것은 그대로 있다. 해체되는 것은 그 모든 것을 소멸의 대상으로 환원시키는 비가역적인 시간의 연쇄이고, 그 모든 것을 전체(a whole)의 일부로 편입시키는 일원화된 공간의 체계이다. 모든 것은 그대로이지만, 모든 것에 고정된 값을 부여했던 시공간의 틀은 사라져버렸다. 그리하여 순차적인 연쇄에서 벗어난 시간은 정지하고, 일원화된 총체로서 규정되었던 공간은 한계를 잃는다. 이 순간 화자는 너무나 익숙했던 포프스 해리슨의 집과 브러시 크리크 강, 오솔길과 개울, 찌르레기와 물뱀을 마주하면서도 지극한 낯설음을 느낀다. 특정하고 익숙한 모든 것들이 준거점을 잃고 무한한 공백 속에 부유(浮遊)한다. 이처럼 정체를 알 수 없는 생경함 속에 화자는 무(無)와 유(有)의 경계지점에 이른다. 흥미로운 점은 공백의 층위에 진입한 화자의 어떤 몸이 몸과 마음을 뒤흔드는 존재물음의 순간을 충만하게 받아들인다는 것이다. 이 글에서 집요하게 반복되는 ‘나는 알고 있었다(I knew)’라는 문구 속에는 특정함의 층위에서 공백의 층위로 이행하는 순간에 ‘어떤 몸’이 느끼는 환희와 일체감이 포착되어 있다. 하지만 이미 언급했듯이, 화자는 ‘나는 알고 있었다’라고 말할 수 있는 충만함의 순간이 있었다는 정황만을 알고 있을 뿐, 그러한 순간으로부터 격리되어 있다. 공백의 층위에서 지각되는 충만함은 화자가 그로부터 가까우면 가까울수록 특정함의 층위에서 의식되는 안정감을 임의

적이고 억압적인 것으로 느끼게 만든다. 특히 화자의 어떤 몸이 공백에서 빠져나와 다시 제 자신의 ‘특정함’으로 돌아갈 때, 파편화된 어떤 몸을 하나의 특정한 몸으로 재조합하는 정체성은 지극히 폭력적인 기능을 수행하게 된다. 결국 모든 것이 그대로 있으면서도 지극히 낯설어지는 존재 물음의 순간은 환희에 뒤따르는 공포를, 충만함에 뒤따르는 결핍을 어쩔 수 없이 겪는 시간이 된다.

그러한 경험에 변화가 있었던 것은 열 살이 지났을 때였다. ‘존재의 느낌’이라고 부를 수 있는 무엇 혹은 의식의 본성을 붙잡고자 하는 나의 물음은 숲에서 도래하였던 충만함의 순간에 사로잡혀 있었던 상태를 지나서, 너무나 생경해서 나를 극심한 공포에 빠지게 만드는 낯설음의 경험으로 전환되었다. 그러한 ‘충격’은 최초엔 무작위인 것처럼 다가왔지만, 나중엔 내가 그것을 경험했었던 장소와 결부되었다. 그 경험은 완전히 생경하고 자의적인 것으로서, 친숙한 모든 것들이 초점을 잃고 기이하고 이국적으로 보이는 것이었다. 하지만 그러한 시간에도 나는 멀쩡했고, 정상적인 삶을 살았다. 환각은 없었다. 모든 것이 그대로 있었다. 그러나 모든 것이 낯설게 떨어져 있었다. 나는 그 경험이 다른 이에게 설명할 수 없는 무엇이라는 것을 깨달았다. 수년이 흐른 후 나는 샤르트르의 소설 『구토』를 읽고 놀랐는데, 그가 내가 경험했던 지각과 느낌을 다루고 있다는 것을 인지했기 때문이었다. 그 시기는 나 자신을 잊게 만드는 일에 마음을 돌리거나 수면에 의해 끝을 맺곤 했던 자포자기의 시간이었고, 나는 계속 혼자서 부대꼈다. 그 생경한 시기를 버티기 위해 들었던 노력은 십대 후반이 되자 경감되기 시작했고, 어른이 되었을 때 그러한 경험에 뒤따르는 공포와 불안의 순간은 더 이상 견딜 수 없는 것이 아니게 되었다. 하지만 그러한 경험의 여파는 이십대 중반의 나이에 이르기까지 내게 잔류하였다¹¹¹⁾.

111) “It was only later, after the age of ten, that my attempt to grasp what I can only now call some “sense of being,” or the nature of my own consciousness, moved beyond being bound by those moments of fullness in the woods and

화자는 공백의 층위에 진입하여 무(無)와 유(有)의 경계에 이르는 경험의 단독적인 성격을 선명하게 깨닫는다. 그것은 ‘다른 이에게 설명할 수 없는 무엇’이고, ‘너무나 생경해서 극심한 공포에 빠지게 만드는’ 무엇이다. 하지만 그것은 ‘환각’이 아니고, 정상적인 삶을 위협하는 병증도 아니다. 그것은 ‘최초에는’ 무작위로 찾아오는 듯 인식되지만, ‘나중엔’ 특정한 장소와 결부된 경험으로서 재인식된다. 아마도 화자는 꽤 오랜 시간 동안 불현 듯 되돌아오는 그러한 경험의 진원(震源)을 포착하지 못했을 것이다. 어쩌면 그가 63세에 이르러 비로소 발표한 이 글이 바로 자신의 삶을 예술이라는 장(場)으로 이끌었던 힘의 정체를 ‘사후적으로’ 자각하는 계기였을 수도 있다. 중요한 것은 ‘인디애나 가(街)’라는 특정한 지명에 포괄되어 있는 무수한 지각의 파편들이, 단일한 정체성에 수렴되지 않고 이름 붙여지지 않은 성단(星團)처럼 산개되어 있다는 점이다. 그들은 ‘아무도 아닌 자’라는 범주를 부여하기도 어려울 정도로 조각나 있는 각각의 ‘느낌’으로 이 글 전반에 분포되어 있다. 그리하여 포프스 해리슨의 집, 브러시 크리크 강, 오솔길, 개울, 찌르레기, 물뱀은 구체적인 장소와 사물이면서 ‘어떤 몸’의 ‘느낌’과 일체가 되어 있는 지각들이 된다. 즉, 그것들은 ‘어떤 몸’과 결부된 장소와 사물이 아니라, 산산이 조각 나 있는 ‘어떤 몸’의 지각 그 자체이다. 결국 이 글의 화자는 ‘인디애나 가(街)’를 공백 속

transmuted itself into an experience of strangeness so alien that it brought panic. These “attacks” at first came on in what seemed a random way but later became associated with the places in which I had first experienced them. The experience was one of complete alienation and arbitrariness, as though the familiar had lost all focus and appeared grotesque and foreign. I could function, and did, during these times. These were no hallucinations. Everything remained the same, yet strangely remote. The experience was one I found indescribable to anyone. Many years later I was startled by Sartre’s novel *Nausea* when I recognized that in it he had articulated some of these perceptions and feelings. I struggled alone through these periods of desperation, which were ended by sleep or some event that took me outside myself. Subsequent moments of terror and anxiety in adulthood were no more taxing than the effort to endure these strange periods, which began to fade gradually in my late teens but lingered into my mid-twenties”

앞의 글. p.33~34

에 산개하는 지각의 파편으로 이루어진 모자이크 같은 몸으로서 드러낸다. 그리고 이를 통해 ‘로버트 모리스’라는 특정한 이름이 자신의 예술 활동에 행사했던 주권(authority)을 ‘인디애나 가(街)’와 일체가 된 몸에게 양도한다. 그리하여 자기 예술의 단일한 주체이기를 포기한 63세의 노인은 풍경과 사물 그 자체가 되어 있는 어떤 몸의 경험을 계속해서 반추한다. 물론 노인은 그 몸의 지각이 느꼈던 것을 본래의 강도(強度)로서 느낄 수가 없다. 하지만 특정함의 층위에서 공백의 층위로 떨어지는 일이 불현듯 일어나듯이, 노인이 그 몸의 지각으로 전격적으로 이행하는 일도 불가능하지 않다. 아래의 진술은 63세 노인의 회고담과 같이 보이지만, 사실 어떤 몸의 지각이 자신의 경험을 최초의 강도(強度)로서 반복하는 것이다.

1930년대 인디애나 가(街)에서의 유년시절은 내 기억 속에 무성(無聲)의 흑백영화처럼 다가온다. 그것을 흑백사진첩이라고 말하는 편이 더 적합할 수 있겠다. 하지만 그것은 가족 앨범의 빛바랜 사진들과 다르게 내 모습이 부재한 사진들이다. 기억 속에서 내가 카메라의 시점에서 그 이미지들을 바라보기 때문이다. (...) 미동 없이 침묵하고 있는 이미지들은 잃어버린 시간을 호출하는 암호의 형태를 취한다. 아마도 이러한 시간의 정수를 나타내는 이미지는 정적이 강렬함을 더하는 눈 내리는 아침의 어스레한 풍경일 것이다. 학교에 가기위해 무릎 깊이까지 푹푹 빠지는 눈 더미를 헤치며 길을 만드는 사이, 나는 멈춰 서서 귀를 기울였고 하늘을 대면하였다. 실눈을 뜨고 쏟아지는 눈송이를 마주하며 입을 벌렸고 헛바닥에 차가움이 자리하는 느낌을 음미하였다. 이렇게 잦아드는 정적 속에 때때로 개가 짖었고 눈삽 긁는 소리가 몇 블록 너머에서 들려왔다. 하지만 아무래도 그 풍경은 청각이 멈춰선 상태의 시각으로 특징 지워진다. 그것은 백색과 정적과 냉기로 나를 감싸 안았고, 강렬한 공백의 순간에 닿게 만들었다¹¹²⁾.

112) “Childhood on Indiana Street in the 1930s comes back to me in memory as

이 글의 화자는 ‘로버트 모리스’의 통합된 의식이 아니다. 이 글의 화자는 ‘눈 내리는 아침의 어스레한 풍경’과 일체가 된 ‘어떤 몸’이다. 무릎 깊이까지 빠지는 눈 더미, 헛바닥에 자리하는 차가움, 개 짖는 소리와 눈썹 긁는 소리, 냉기와 함께 다가오는 정적 등, 하나하나가 제 고유의 단독성을 가진 지각으로서 ‘어떤 몸’을 이루고 있다. 이들은 최초엔 ‘잃어버린 시간을 호출하는 암호의 형태’를 취하는 이미지로서 ‘로버트 모리스’의 의식에 도래한다. 하지만 그것은 ‘백색(시각)과 정적(청각)과 냉기(촉각)’의 낮설음으로 ‘로버트 모리스’를 비가역적인 시간의 흐름과 일원화된 공간의 체계에서 벗어나게 만든다. 이때 ‘나(I)’는 이미 언급하였듯, 통합된 의식이 아니라 파편화된 지각의 성좌(星座)가 된다. 그러나 이때의 ‘나(I)’는 통합된 의식이 결코 파악할 수 없는 지각의 강도(強度)를 경험한다. 이 글의 화자는 이와 같은 사건을 ‘강렬한 공백의 순간’이라 명명하고, 이제까지 자신의 예술 활동을 추동했던 힘이 바로 이러한 순간의 반복과 연관되어 있음을 밝힌다.

돌이켜 보건데 나는 내 작업 속에서 그러한 순간을 간간히 다시 경험했던 것 같다. 미니멀 작업에서 나타났던 텅 비어 있는 회색의 표면, <맹목의 시간>의 드로잉에서 행해졌던 시각 없는 반복이 바로 그러한

a silent movie in black and white. Or, better yet, as a set of black-and-white photographs in which, unlike those blurred ones in the family album, my image is absent. For in memory I watch these images from the point of view of the camera. With few exceptions (the swooping grace of my father's movements, for example), still and silent images form the mnemonic code of these lost years. A quintessential image from this time would be one of those dark, snowy mornings in which the silence was intensified. Making my way through the knee-deep drifts toward Graceland School I would stop and listen, face to the sky, eyes squinting against the falling flakes and mouth open to taste the points of cold settling on the tongue. In this muffled silence an occasional dog might bark or a snow shovel scrape some blocks away, but a kind of visual and aural stasis characterized the scene. It enfolded me in the whiteness and the silence and the cold, and made palpable an intense moment of the void.” 앞의 글. p.38~39

사례이다. 어른이 되었을 때, 환영에서 망각으로 이행하는 것이 우리네 삶이라는 힌두교의 가치관을 접한 뒤, 내가 이미 반세기 전 눈 내리는 풍경 속에서 서 있다가 그러한 통찰을 미리 배웠음을 인지하였다. 지금의 시점에서 보았을 때, 그 곳에서 서서 공백의 순간을 맞이하는 것은 어른의 세계에 대해 취했던 위태로운 방어태세의 끝선에 걸쳐있는 행위였다. 만약 그러한 순간이 죽음의 힘에 항복하는 시점의 언저리를 배회하는 것이었다면, 그것 또한 일종의 저항이랄 수 있었다. 어른의 세계에 나를 노출하게 되었을 때, 나는 그 세계의 이념과 신념이 대체적으로 그릇되고 억압적임을 직관했다. 그러한 비판적 직관은 흑백의, 대체적으로는 회색의 색채를 띠었던 1930년대의 내 유년시절을 특징짓는다. 세상은 어떤 것이고, 인간은 어떻게 행동해야 한다는 것에 대한 그들의 가치관은 나를 탈출하도록 내몰았다. 그러나 한 아이를 위한 실질적인 탈출구는 없었다. 어른들과 다른 아이들에게서 벗어나, 정신을 혼미하게 만드는 숲 속의 열기와 온 몸의 감각이 마비되는 눈 더미의 정적 속에서 홀로 서서, 나는 잿빛 일상의 어리석음에서 이탈하는 한 순간을 맞이하였다. 그 곳에서 나는 잠시 공백 속에서 거주하였다.¹¹³⁾

113) “Perhaps I have occasionally relieved such moments – in the blank, gray surfaces of my minimal works or in the sightless repetitions of the Blind Time drawings. When, as an adult, I heard of the Hindu view that our lives are a transit from illusion to oblivion I recognized I had previewed this insight standing in the snow half a century ago. Standing there welcoming that moment of the void seems from this distance a moment at the brink of an unstable defense against the adult world. If such a moment hovers on the edge of a capitulation to Thanatos it was also one of resistance. For what characterized the black and white and mostly gray of this ‘30s childhood was the intuition that the ideas and beliefs of the adult world I was exposed to were largely wrong and oppressive. Their view of how the world was and how one was to behave impelled me to escape. But there is no real escape for a child. Away from both adults and other children, standing alone in the mesmerizing heat of the woods or in the numbing, silent drifts, I was uncoupled for a moment from the gray idiocy of daily life. There, for an instant, I inhabited the void.” 앞의 글. p.39

이 글의 화자에게 예술 행위는 비가역적 시간과 일원화된 공간에 완전히 포획된 이후에도 그러한 ‘공백의 순간’을 맞이할 수 있는 유일한 길로 간주된다. 이미 ‘어떤 몸’이 되어 그러한 공백의 강렬함을 경험한 이에게 ‘어른 세계의 이념과 신념’에 의거한 정체성을 받아들이는 일은 폭압적으로 느껴질 수밖에 없다. 하지만 이 세계에서 그와 같은 정체성의 강제로부터 벗어날 수 있는 초월적인 방안은 없다. 오직 예술이라는 예외적인 장(場)을 통해서만 ‘숲 속의 열기’와 ‘눈 더미의 정적’의 경험은 되돌아 올 수 있다. 여기서 주목할 점은 이 글의 화자가 예술이라는 장(場)을 통해 ‘강렬한 공백의 순간’을 반복하는 행위를 ‘분노(fury)’와 결부시킨다는 것이다. 이러한 분노에는 충만한 ‘무(無)’ (혹은 ‘공백’)에서 추방되어 결핍된 ‘유(有)’ (혹은 ‘대상’)가 되어야하는 존재자의 불안과 공포가 집약되어 있다. “왜 무(無)가 아니라 유(有)인가?”라는 존재 물음 속에 깊이 뿌리내리고 있는 이 분노는 ‘숲 속의 열기’와 ‘눈 더미의 정적’ 못지않게 강렬하고 둔중한 지각의 연원(淵源)을 지닌다.

1935년 겨울의 한 때였다. 어머니가 ‘네가 깨어나기 전에 돌아올게’라고 내게 다짐하며 나를 낫잡 재웠다. 이러한 다짐은 실제로 그랬을까 싶을 정도로 기이하지만 기억은 그렇게 전한다. 내가 깨어났을 때 어머니는 집에 없었다. 그녀는 네 블록 건너편에 있는 51번가와 벨파운틴(Bellfountain)에 시장을 보러 갔다. 나는 거리로 통하는 계단과 현관이 내다보이는 창문 앞에 섰다. 나는 어머니가 양팔에 갈색 장바구니를 끼고 천천히 계단을 오르는 것을 보았다. 나는 어머니가 현관에 이르는 것을 기다려 내 작은 주먹을 휘둘러 창유리를 깨뜨렸다. 신기하게도 유리는 산산조각 났지만 나는 아무런 상처도 입지 않았다. 어머니는 경악하셨다. 이것은 몸을 사용한 난폭한 행위로써 ‘분노’를 가라앉히는 순간이었는데, 이는 내 삶의 토대가 되는 결정적 순간으로 남았다. 의심할 바 없이 내 삶의 예술 활동은 그 분노를 전환시키고 승화시키는 일로 이루어 졌는데, 그 분노는 끊이지 않는 힘의 원천이

었다. 그것은 결코 찾아들지 않았고 항시 새롭게 끓어올랐다¹¹⁴⁾.

이 글에 묘사된 기이하고도 충격적인 분노는 네 살배기 어린아이의 것이 아니다. 그것은 ‘무(無)’에 대한 일체감을 여전히 간직하고 있는 ‘어떤 몸’이 ‘유(有)’의 영역에 현전하는 순간에 어쩔 수 없이 겪게 되는 불안과 공포를 표출하고 있는 분노이다. 그것은 모체에서 떨어진 유아가 경험하게 되는 분리불안과 비슷한 성격을 지닌다(위의 일화에서 분노의 대상이 어머니라는 점은 여러모로 징후적이다). ‘유(有)’의 영역에 현전하는 존재자는 필연적으로 특정한 정체성에 포섭될 위험에 처하게 되고, 정체성의 덧에 걸린 존재자는 더 이상 ‘공백’으로 있을 때의 충만한 자유를 누리지 못하게 된다. 흥미로운 점은 이처럼 ‘무(無)’와 ‘유(有)’ 사이의 경계 지점에서 위태로운 존재 물음을 동반하며 ‘끓어오르는’ 분노가 폭력에 가까운 강도(強度)의 신체적 지각을 통해 해소된다는 것이다. 결국 이 분노는 ‘어떤 몸’을 강도 높게 소환하는 계기로서 기능한다. 그런 까닭에 유리창을 깨뜨릴 때 몸이 느끼는 격렬한 지각은 ‘숲 속의 열기’와 ‘눈 더미의 정적’을 경험할 때의 고요한 지각과 동등한 위상을 갖게 되고, 그러한 지각들 또한 ‘저항’의 대열에 서도록 견인한다.

의심할 바 없이 저항의 적극적인 형태는 네 살 때 유리창을 산산조각 내면서 최초로 표출되었다. 그리고 이는 분열(dissociation)을 꾀하는

114) “A moment from the winter of 1935. Mother tucked me in for an afternoon nap and assured me she would be there when I woke. Memory delivers this odd reassurance. But when I woke she was not in the house. She had taken the opportunity to walk the four blocks to the tiny market on 51st and Bellfountain. I stood by the front window overlooking the porch and stairs to the street. I saw her approach, slowly climbing the stairs with brown bags of groceries in each arm. I waited until she had mounted the top porch step and swung my tiny fist through the windowpane. Strangely I was uncut by the shattering glass. Mother was astonished and furious. This remains a cardinal moment in my life, a moment of fury and anger relieved by an act of bodily violence. No doubt I have lived a life of art making by transposing and sublimating a fury that has never abated and rises ever anew : an unending source of energy” 앞의 글. p.32~33

내 ‘공격’ 속에 다시 돌아왔다. 그러한 경험은 주지(主知)적인 유토피아의 양식으로 방어막을 삼거나, 비평의 체계를 통해 저항하거나, 예술의 각축장을 격렬한 분노를 전환할 수 있는 바탕으로서 이용하기 이전에 이미 일어났다. 나는 예술의 장(場)에서 일생을 보내면서, 그러한 격렬한 분노가 끊임없이 변형되는 충동이라는 것을 알게 되었다. 궁극적으로 그것은 점화장치에 가해지는 불꽃이었다. 그리고 그 점화장치는 이성의 인과관계를 교묘하게 비껴나가는 모든 활동을 위한 복합적인 전략과 연계되어 있었다. 이성의 인과관계에서 비롯된 사회적, 심리적, 지적 억압은 눈 오는 날의 정적을 절연시켜 버림으로써 인디애나 가(街)에서 이루어졌던 생(生)을 봉인해버렸다. 나는 그러한 압박에 대해 내 모든 존재를 던져 “아니야!”라고 말했다. 그러나 나는 지금에 와서야 깨닫게 되었다. (내가 이 글에서 기술하였던) 공백을 감싸 안았던 경험과, 정신분열적인 유년의 일화들이 “아니야!”라는 외침의 첫 번째 사례였다는 것을¹¹⁵⁾.

이렇게 글을 맺음으로써, 화자는 “아니야!”라는 저항의 외침에 대한 주권조차 인디애나 가(街)의 공백에 흩어진 지각의 파편들에게 양도해 버린다. 그의 예술을 추동하였던 분노는 ‘로버트 모리스’라는 작가가 전기톱으로 합판을 자르며 ‘노(No)’라는 외침을 들었던 사건¹¹⁶⁾에서 비롯된 것이

115) “No doubt the active form of resistance was first registered at the age of four in smashing the front-room window. This would later be turned back on itself in my “attacks” of debilitating dissociation. Such experience occurred before I came to know those grown-up defenses of intellectual utopian modes, the resistance of a critical system, or the arena of art as a possible domain of transposed rage. Having spent a lifetime within the domain of art I have come to know that rage as a constantly transformed impulse. Ultimately it becomes a mere spark of ignition leading to multiple strategies for action, all of which elude reason as causes. But today, as I look back, I see both the embrace of the void and the schizoid episodes as the first instances of saying no with my entire being to those social, psychological, and intellectual oppressions that blanketed life on Indiana Street with the insulating silences of those bygone snows.” 앞의 글. p.39

116) Robert Morris, “Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories(or Interruption)”, *Continuous project altered daily* (The MIT

아니라, 시장에 간 어머니를 기다리다 유리창을 깨뜨려버리는 네 살배기의 작은 주먹에서 비롯된 것이다. 계속해서 회귀(回歸)하는 그 주먹은 전기톱을 든 ‘로버트 모리스’에게는 귀속시킬 수 없는 독립된 신체이다. 물론 ‘로버트 모리스’는 그 신체가 되돌아 올 때 강도(強度) 높게 분노하고 격렬하게 작업한다. 하지만 이때의 분노, 이때의 작업을 과연 ‘로버트 모리스’의 것이라 할 수 있을까. 이 글이 발표된 이듬해인 1994년에 이루어진 인터뷰¹¹⁷⁾에서 ‘로버트 모리스’는 ‘예술 활동(art making)’과 ‘예술가 되기(being an artist)’를 선명히 구분한다. 그는 자신이 즐겨하는 일은 ‘예술 활동’일 뿐이라고 말한다. 그리고 ‘예술가 되기’는 자신이 몹시 혐오하는 일이라고 잘라 말한다. 그로부터 이십 여 년이 지난 2013년에 ‘로버트 모리스’라는 83세의 노인은 ‘예술 활동’에 대해 다음과 같이 말한다.

예술 활동에서 내가 항상 좋아했던 것은 그것이 혼자 할 수 있다는 것이다. 거기에서 나는 고독한 공간에서 거주할 수 있고, 시간을 손에 잡을 듯(palpably) 느낄 수 있다. 예술 활동은 언제나 내가 가장 선호하는 거처(居處)였다¹¹⁸⁾.

여기에서 예술 활동에 대한 ‘나(I)’의 진술은 인디애나 가(街)에서 이루어졌던 ‘어떤 몸’의 경험과 별다른 격차가 없다. 오직 홀로 대면할 수 있는 고독한 공간과 손으로 감촉할 수 있을 정도로 생생하게 멈춰서 있는 시간은 ‘숲 속의 열기’와 ‘눈 더미의 정적’을 맞이할 때 ‘어떤 몸’이 이미 겪은 것이다. ‘나(I)’는 예술 활동이 이러한 경험과 다를 바 없는 비(非)주체적이고, 분열적이고, 위태로운 존재 물음에서 비롯되는 지각행위라고

Press, 1993), p.263~264

117) W. J. T. Mitchell, 「Golden Memories - Interview with Sculptor Robert Morris」, 『ArtForum』, April 1994,

118) “One thing I have always liked about making art is that you can do it alone, and there you can inhabit a solitary space and more palpably feel time. It has always been my favorite space to be in.” Jeffery Weiss, *Robert Morris Object Sculpture, 1960-1965*, (Yale University Press, 2013), p. 305

진술한다. 그것은 근본적으로 ‘로버트 모리스’와 같은 범주에 종속될 수 없다. 그것은 ‘로버트 모리스’도, 그 누구도 될 수 없는 ‘아무도 아닌 자(nobody)’가 공백 속에 스며듦과 드러남을 반복하는 생경하고도 충만한 경험에 동참하는 일이다.

1961년에 제작된 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>는 한 변의 길이가 8인치인 정방형의 나무상자이다. 그 상자 속에서는 소리가 들려온다. 귀를 기울여보면, 나무판을 옮기는 소리, 자(尺)를 대고 선을 긋는 소리, 도구를 옮기는 소리, 톱질하는 소리, 못 질하는 소리, 발자국 소리가 뒤섞여 있다. 그 소리는 이 나무상자의 제작 과정을 처음부터 끝까지 녹음한 것이다. ‘지금 여기’에 놓인 나무 상자는 초보적인 목공기술만 있으면 누구나 만들 수 있는 것이다. 그에 반해 ‘그 때, 그 곳’에서 녹음된 그 소리는 특정한 시간과 공간에 상자를 제작했던 행위의 재현할 수 없는 단독성(singularity)을 담고 있다. 하지만 그 소리에서도 상자를 만든 이의 존재는 여전히 임의적이고 익명적이다. 만든 이는 단지 ‘그 때, 그 곳’에 있었기 때문에 것처럼 특이한 소리를 낼 수 있었다. 그래서 그 사람은 단독적인 지점에 있으면서도 특정한 정체성을 갖지는 않은 어떤 존재가 된다.

누구나 만들 수 있는 ‘하나의 상자(a box)’는 내부에서 들려오는 소리에 의해, 누군가에 의해 특정한 시공간에서 제작되고 있는 ‘그 상자(the box)’로 이행한다. 하지만 이러한 이행은 순조롭게 마무리되지 않는다. 지금 여기에 현현(顯現)하고 있는 ‘하나의 상자’의 완료된 모습과는 달리, 녹음된 소리가 나타내는 ‘그 상자’는 과연 상자로서의 형태를 갖추었는지 아닌지를 짐작할 수 없을 정도로 제작의 행위 속에 용해되어 있다. 즉, ‘그 상자’는 그 소리가 멈추지 않은 이상 ‘하나의 상자’와 일치를 이룰 수 없다. 상자가 놓여 있는 현재의 시공간 속에 생생하게 울려 퍼지는 제작의 소음은 상자의 ‘완료된’ 현 상태에 끊임없이 균열을 일으키며, 상자가 하나의 대상으로서 균일한 시공간 속에 고정된 값을 가지는 것을 지연시

킨다.

그러나 여기에서 나타나는 일반적인 대상과 단독적인 소리 사이의 불일치가 지연시키는 것은 대상으로서의 완결성만이 아니다. 그것은 ‘로버트 모리스’라는 작가의 서명이 기입되는 순간을 계속 뒤로 늦춤으로써 ‘하나의 상자’가 ‘로버트 모리스의 작품’이 되는 것을 저지한다. 그 때 거기에서 녹음된 제작의 소음은 마치 고용주의 호명(呼名)에 응답하지 않음으로써 불복종을 나타내는 피고용자와 같이 그 무엇에게도 종속될 수 없는 ‘아무도 아닌 자’로서의 단독적인 몸짓만을 고집스레 고수 하고 있다. 그래서 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>는 ‘유일무이한 그 상자’도 ‘로버트 모리스의 작품’도 아닌 무엇으로 계속 남는다. 마르셀 뒤샹이 자신의 완성되지 않는 <자신의 독신자들에게 발가벗겨진 신부, 심지어>를 ‘작품’이 아닌 ‘지연’이라 불렀던 것과 마찬가지로, <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>도 ‘지연’ 그 자체이다. 그리고 여타의 지연이 그러하듯, 이 ‘지연’도 연대기적 시간의 순차적 연쇄와 총체적 공간의 고정된 질서를 교란하고 해체한다.

그렇기 때문에 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자> 앞에 선 누군가가 궁극적으로 경험하는 것은 정육면체로 단순화된 형태가 불러일으키는 ‘게슈탈트’도 아니고, 제작과정의 노출로 인해 부각되는 대상의 시간성도 아니다¹¹⁹⁾. 그가 경험하는 것은 ‘지금 여기’를 지배하는 시공간의 고정된 체제에 균열을 일으키는 불협화음과 같은 진동이다. 여기서 주의해야 할 점은 ‘지금 여기’에서 들려오는 ‘나무판을 옮기는 소리, 자(尺)를 대고 선을 긋는 소리, 도구를 옮기는 소리, 톱질하는 소리, 못 질하는 소리, 발자국 소리’가 그 진동의 진원(震源)은 아니라는 것이다. 그러한 진원은 ‘지금 여기’라는 시공간적 여건에서는 결코 포착될 수 없다. 그래서 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자> 앞에 선 누군가가 듣고 있

119) 1960년대에 ‘로버트 모리스’ 자신에 의해 행해졌던 이러한 ‘설명’은 지나치게 일반적인 성격을 띠고 있어, <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>라는 ‘사건’에 담겨있는 단독적인(singular) 맥락을 사상시킨다.

는 소리는 ‘지금 여기’의 바깥에서 발생한 진동에 의해 촉발된 공명(共鳴)의 산물이라 할 수 있다. 상자 앞에 서 있는 누군가는 과거의 특정한 시공간에 녹음된 소리를 듣는 동시에, 그 소리가 반향(反響)하고 있는 ‘바깥의’ 진동을 지각하게 된다. 하지만 이때 상자 앞에 서 있는 누군가에게 도래하는 진동은 균일화된 시공간 종속되어 있는 의식을 철저히 우회하여 그의 지각에 닿는다. 이 때 진동에 공명(共鳴)하는 지각은 특정한 정체성에 수렴되지 않는 ‘어떤 몸’의 파편화된 지각이다. 그런 까닭에 그 사람은 그 진동이 일으키는 공명(共鳴)에 참여하고 있으면서도 그러한 사실을 거의 인식하지 못한다. 그가 희미하게나마 인식할 수 있는 것은 자신이 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자> 앞에서 경험하는 ‘지금 여기’의 균열이 처음 있는 일이 아니라, 이미 있었던 일의 반복이라는 것이다. 그러나 이러한 반복을 촉발하는 진원(震源)에 대해서는 희미한 인식마저 이루어지지 않는다. 그것은 철저히 망각되었다가 그의 의식이 ‘지금 여기’의 동일성에서 이탈하는 희소한 순간에 사후(事後)적으로 인식된다.

실제로 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자> 앞에 서 있는 누군가는 시각과 청각의 불일치에 골몰한 나머지, 자신에게 작용하는 또 하나의 지각을 완전히 망각하게 된다. 그것은 그 상자에서 어렴풋이 배어나오는 목재의 향기, 즉 후각이다. 그것은 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>가 누군가에게 제공하는 경험과 아무런 연관성이 없기 때문에, 있는지 없는지 가늠할 수 없는 흐릿한 느낌만을 남길 뿐 인식되지 않는다. 그 향기는 말 그대로 파편화된 지각으로서 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>가 점유하는 시공간의 바깥에 있다.

로버트 모리스는 노년에 이르러서야 그 향기가, 자신이 유년시절을 보냈던 집에 배어 있던 호두나무 냄새라는 것을 인식한다. 타인의 관점에서는 온전히 자의적이지만, 본인의 입장에서는 어쩔 수 없이 필연적인 이러한 사후(事後)적 인식은 ‘지금 여기’로부터 격리되어 있으면서도 ‘지금 여기’의 안정된 체제를 뒤흔드는 진원(震源)의 정체를 희미하게 드러낸다. 그것은 앞서 고찰하였던 ‘숲 속의 열기’와 ‘눈 더미의 정적’, 혹은 ‘유리창

을 깨뜨리는 작은 주먹'과 같이 무(無)와 유(有)의 경계선에 맞닿아 있어 어떠한 정체성으로도 포착할 수 없는 '어떤 몸'의 파편적인 지각들이다. 격리된 차원에서 이루어지는 공명(共鳴)은 그러한 지각들을 진원으로부터 이루어진다. '호두나무 냄새'와 '나무판을 옮기고, 자(尺)를 대고 선을 긋고, 도구를 옮기고, 톱질과 못질을 하는 일' 사이에는 아무런 인과 관계가 없다. 마치 마르셀 뒤샹이 '벽난로 불꽃의 일렁임'과 '자전가 바퀴의 회전을 보는 일'을 병치시켜 말할 때와 마찬가지로, 그 둘 사이를 연계시키려는 시도는 온전히 자의적이다. 하지만 그 둘은 동일한 시공간의 체제 속에 놓여 있는 것이 아니다. 그렇기 때문에 그 둘 사이의 인과관계를 따질 수가 없다. 그 둘은 서로 다른 시공간에 그대로 머무른 채 공명(共鳴)한다. 여기에서 이루어진 진동의 전이(轉移)는 격렬하다. 그리하여 1930년대 캔자스시티의 한 목조 주택에서 추출된 '호두나무 냄새'라는 지각은 1961년 뉴욕의 다락방 작업실에서 이루어진 '나무판을 옮기고, 자(尺)를 대고 선을 긋고, 도구를 옮기고, 톱질과 못질을 하는' 행위와 아무런 연관도 가지지 않으면서도 강렬한 필연성을 나타나며 병치된다.

주의를 기울여야 할 점은 '호두나무 냄새'가 이처럼 로버트 모리스에게 사후적으로 인식되어, 그것이 행하는 공명(共鳴)의 운동이 드러난다 할지라도, 그것이 나무상자를 제작하는 행위와 동일한 차원에서 인과관계를 맺는 것은 아니라는 점이다. 오히려 '호두나무 냄새'의 사후적 재인식은 그 지각과 그 행위 사이에 나타나는 시공간적 단절을 더욱 선명하게 하여, 그 둘 사이의 연계를 모색하는 시도에 타격을 가한다. <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자> 앞에 서 있는 누군가에게 상자에서 어렴풋이 배어나오는 목재의 향기는, 설령 그것의 사후적 재인식에 대한 로버트 모리스의 진술을 접한다 할지라도 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>와는 무관한 무엇으로 남는다.

그 지각은 '지금 여기'에 나타난 대상과 소리와 단절된 무엇으로 망각될 수 있어야, 공명(共鳴)의 운동을 강도 높게 실행할 수 있다. 왜냐하면 '호두나무 향기'와 같은 파편화된 지각은 '1930년대', '캔자스시티', '인디

애너 가(街)의 목조 주택'과 이 자신을 구성하는 특정함의 표지들의 단독성을 단자(單子)적인 시공간 속에 고유하게 보존할 수 있을 때 비로소 또 다른 단자적인 시공간 속에 놓여 있는 파편화된 지각들과 진동을 주고받을 수 있기 때문이다. 그런 까닭에 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>를 사이에 두고 병치되어 있는 '호두나무 향기'와 그 누군가의 파편화된 지각은 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>가 그 둘 사이를 연계시키는 매개체의 역할을 하면 할수록 공명할 수 있는 기회를 잃게 되고, 그것이 두 지각 사이의 단절을 상호 망각에 이를 정도로 극단화시키면 시킬수록 더욱 강력하게 공명하게 된다.

<자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>가 호두나무 판재로 제작되었음에도 불구하고 아무런 특정함의 표지도 담지하지 않은 나무 상자로 제작되고, 특정한 시공간에 특정한 인물에 의해 실행되었음에도 불구하고 오로지 단독성의 자취만 남아 있는 소리로서 구성되어 있는 이유도, 그 자체의 특수함(specificity)을 정립시키기 위해서가 아니라, 그것을 사이에 두고 병치되어 있는 파편적 지각을 균일한 시공간의 총체성에 흡수되어 있는 특정함의 연쇄에서 벗어나게 하여, 단독성에 근거하고 있는 공명의 역량을 강화시키기 위해서이다. 이는 마르셀 뒤샹이 레디메이드와 만날 수 있는 영도(zero point)에 이르기 위해 실행하였던 '의도적 무관심(intended indifference)'과 유사한 맥락의 실천이기도 하다.

호두나무 냄새는 특정함의 층위에서는 없는 것이나 마찬가지로 자신의 단독성을 발휘할 때, <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자> 앞에 서 있는 누군가의 은폐된 지각과 공명할 수 있다. 이를 위해서 그 상자는 특정함의 표지를 최소화하고 단독성의 강도가 극대화될 수 있는 환경을 만들고자 하고, 현재적 시공간의 균일함을 깨뜨리고자 한다. 이러한 시도 속에 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자> 앞에 서 있는 '누군가'는 '지금 여기'에서 공통적으로 지각되고 있는 대상과 소리의 특정함에 관심을 기울이는 관객이 아니라, '지금 여기'의 공통성을 역설적으로 와해시키고자 하는 대상과 소리가 노출시키는 공백 속에서 제각

각의 시공간을 품은 채 현현(顯現)하고자 하는 파편적 지각의 다발, 즉 ‘어떤 몸’이 된다.

이때 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>를 경유하며 이루어지는 예술 활동(art making)의 주체 또한 ‘로버트 모리스’라는 작가가 아니라, ‘호두나무 냄새’, ‘숲 속의 열기’, ‘눈 더미의 정적’, ‘창유리를 깨는 주먹손’ 과 같이 어디에도 종속되지 않는 단독성의 힘을 품고 있는 ‘어떤 몸’의 지각들이라 할 수 있다. 이들은 ‘호두나무 냄새’와 마찬가지로 항상 ‘있으면서도 없고’, ‘이미 일어났으면서도, 아직 일어나지 않은’ 이율배반적인 시간을 품고 동일자적 의식의 근저(根底)에서 유동한다. 그들은 예술 활동에 임할 때마다 매번 다른 편성을 취하기 때문에, 그들의 예술 활동은 일관성이 없다. 하지만 그들의 편성이 오로지 산만하기만 한 것은 아니다. 그것은 단독성의 공명(共鳴)을 강화시키고자 하고, 파편적 지각들을 ‘동일성에 종속되지 않는’ 상태로서 배치하고자 하는 분명한 경향성을 띤다.

예컨대 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>에서 ‘호두나무 냄새’가 병치되는 방식이 그렇고, ‘눈 더미의 정적’에서 각인된 회색이라는 색채가 별다른 관심을 끌지 않으면서도 <L자 빔>을 위시한 다양한 구조물과 오브제에 계속 사용되는 방식이 그러하다. 오직 한 사람만이 통과할 수 있는 좁은 통로가 아무 이유 없이 빈번하게 나타나는 까닭도 마찬가지이다. 이와 같은 ‘예술 행위’의 생성에서 ‘로버트 모리스’라는 작가는 존재하지 않고, ‘로버트 모리스’라는 소년의 몸을 정체성이 없는 ‘어떤 몸’으로 분열시킨 지각의 파편들이 매번 형상을 바꾸는 성좌(星座)처럼 분포된다. 여든 한 살의 로버트 모리스가 “내가 제작한 거의 모든 것들을, 나는 유년시절의 기억과 결부시킨다(Most everything I’ve made I associate with an early childhood memory).”라고 말할 때, ‘나’는 ‘로버트 모리스’인 것처럼 간주되지만 사실 그렇지 않다. 그것은 ‘매일 변경(altered daily)’될 수 있는 파편적 지각의 배치도이다.

그렇다면 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자> 앞에 서 있는

누군가는 ‘로버트 모리스’라는 단일한 정체성을 분열시키며 형성되는 어떤 몸의 지각들과 공명함으로써 1930년대 캔자스시티의 인디애나 가(街)에 살았던 한 아이의 지각을 공유하게 되는 것일까? 이 질문에 대한 대답은 전제에 따라 달라진다. 만약 ‘그’ 누군가가 여전히 ‘로버트 모리스’와 등위(等位)에 놓인 정체성에 종속되어 있다면, 그러한 공유는 일어나지 않을뿐더러, 설령 일어난다 할지라도 함께 놓인 정체성을 강화시키는 재현(representation)적 동일시에 불과할 것이다. 그러나 만약 ‘그’ 누군가가 단일한 정체성에서 벗어나 ‘어떤 몸’으로 이루어진 ‘아무도 아닌 자’로 이행하고 있다면, 한 아이의 지각은 그 누구의 것도 될 수 없는 일종의 단자(單子)로서 그것과 공명하는 모든 ‘어떤 몸’에게 그 자체의 강도(強度)를 나눠 주게 될 것이다. ‘그’ 누군가는 ‘그’ 소년의 지각을 ‘어떤 몸’을 이루는 하나의 지점으로 공유할 수 있고, 그 지각과의 공명을 통해 숨겨져 있는 다른 지각의 단자(單子)들을 일깨울 수 있다. 즉, <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자> 앞에 서 있는 그 누군가가 ‘호두나무 냄새’와의 공명을 통해 아무도 아닌 자의 ‘어떤 몸’으로 이행할 때, 그는 ‘1930년대 캔자스시티의 인디애나 가(街)에 살았던 한 아이의 지각’을 그 자리에서 생성되는 단독적인 신체의 일부로 삼는다. 이 때 그 지각은 재현적인 가시성이 부여된 영상(映像)이 아니라, 알 수 없는 지점에서 발생하여 재현될 수 없는 강도(強度)를 전달하는 비가시적인 진동이 된다.

그런 까닭에 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자> 앞에 선 누군가는 단지 ‘1930년대 캔자스시티의 인디애나 가(街)에 살았던 한 아이의 지각’인 ‘호두나무 냄새’ 뿐만 아니라, ‘1890년대 루앙 근교의 블랭빌에 살았던 한 아이의 지각’인 ‘벽난로 불꽃의 일렁임’과도 ‘한 몸’을 이룰 수 있는 가능성을 갖게 된다. 마치 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>가 제작될 때, ‘로버트 모리스’라는 고정된 정체성에서 ‘아무도 아닌 자(nobody)’로 이행한 ‘어떤 몸’이 ‘1930년대 캔자스시티의 인디애나 가(街)에 살았던 한 아이의 지각’ 뿐만 아니라, ‘1890년대 루앙 근교의 블랭빌에 살았던 한 아이의 지각’ 또한 자신의 파편으로 삼았듯이 말이다.

결국 <자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>는 1961년 뉴욕의 다락방 작업실에서 이루어진 ‘예술 행위’에 도래했던 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 이루는 한 표지로서, 그 사건에서 하나의 지평을 이루며 상호 공명했던 어떤 몸의 지각들을, 또 다른 어떤 몸의 생성이 가능한 공명의 장(場)을 향해 개방시킨다. 그 표지는 흔히 ‘작품’으로 불리지만, ‘작품’이라는 물화(物化)된 대상으로 결코 환원될 수 없는 역할을 한다. 무엇보다 그 표지는 어떤 몸의 지각에서 비롯되는 진동을 ‘재현할 수 없는 강도(強度)’로서 또 다른 어떤 몸의 지각에 전달하는 창구(窓口)의 역할을 한다. 그 때문에 그 표지는 구태여 미술관이나 화랑에서 구현되는 ‘작가-작품-관객’의 형식을 통해서 경험될 필요가 없다. 그 표지에 대한 경험은 미술관과 화랑과 같이 ‘작가-작품-관객’라는 형식에 대한 명확한 규정이 이루어지는 ‘가시적인’ 장소 바깥에서도 얼마든지 이루어질 수 있고, 오히려 그러한 장소가 동반하는 균일함의 억압이 없는 시공간에서 보다 더한 강도(強度)를 확보할 수 있다. 실제로 ‘마르셀 뒤샹’이라는 인물이 자전거 바퀴를 부엌의자에 결합시켰던 뇌이(Neuilly)의 작업실과 같은 곳에서 어떤 몸의 지각은 보다 강렬한 공명의 창구를 열었다.

<자신이 만들어지는 소리를 담고 있는 상자>라는 표지가 생성되었던 1961년 이후 ‘로버트 모리스’를 ‘아무도 아닌 자(nobody)’, 즉 ‘로버트 모리스’로 이행시키는 ‘예술행위’는 거의 동일한 강도로 반복된다. 그것은 최초에는 ‘뉴욕의 다락방 작업실’과 같은 자기생활권을 중심으로 성사되었지만, 점차 그것의 공명을 억압하는 ‘작가-작품-관객’라는 형식, 그리고 공명의 창구를 대상화시키고자 하는 미술관이나 화랑과 같은 제도에 균열을 일으키기 위해 미술관이나 화랑에서 실행되는 역설적인 성격을 띠게 된다. ‘마르셀 뒤샹’이 레디메이드를 ‘작품’과 같은 겉모습으로 제도 속에 침투시켜, 그 제도의 자의성과 억압적인 속성을 폭로하였듯이, ‘로버트 모리스’도 자신이 경험하는 ‘예술 행위’를 ‘작가-작품-관객’의 형식 속에 집어넣고, 그러한 형식을 떠받치는 제도의 획일적인 기반을 드러내고자 했

다. 하지만 제도에 대한 ‘마르셀 뒤샹’의 공격이 항상 유희(遊戱)의 성격을 띠었던 반면, 제도의 억압에 대한 ‘로버트 모리스’의 반발과 저항은 애두름이 없고, 전격적이었다. 이는 ‘로버트 모리스’가 경험하는 어떤 몸의 지평에 ‘유리창을 깨드리는 작은 손’과 같이 체제(system)의 억압에 반발하는 지각들이 강렬하게 공명하기 때문이다.

그리하여 ‘로버트 모리스’는 ‘로버트 모리스’라는 정체성을 가진 ‘작가’로 가장하여 미술관과 화랑에서 ‘관객’을 만난다. 그러나 앞서 고찰했듯 ‘로버트 모리스’가 경험하는 어떤 몸의 지평은 일정한 형태를 갖지 못하고 ‘매일 변경(altered daily)’되기 때문에, ‘로버트 모리스’라는 정체성은 끊임없이 변모한다. ‘로버트 모리스’라는 이름의 내용은 미니멀 아티스트, 대지미술가, 행위예술가, 그래픽 아티스트, 알레고리 화가 등으로 종잡을 수 없이 바뀐다. 또한 ‘로버트 모리스’가 경험하는 ‘예술행위’에서 이루어지는 지각의 공명은 ‘로버트 모리스’라는 인물의 범주에 구애 받지 않는다. 그 결과, 공명의 창구에는 ‘로버트 모리스’와 무관한 여러 요소의 자취가 남게 되고, 그 창구에 대한 ‘로버트 모리스’의 독점권을 주장하기 어렵게 된다. 그래서 ‘로버트 모리스’의 ‘작품’은 끊임없이 독창성의 시비를 불러일으키게 된다. 마르셀 뒤샹, 로버트 스미드슨(Robert Smithson 1938~1973), 시몬느 포르티(Simone Forti 1935~), 리차드 세라(Richard Serra 1939~) 등 수많은 ‘작가’들의 ‘작품’이 혼합된 것이 ‘로버트 모리스’의 ‘작품’이라는 평가가 따른다. 여기서 결정적으로 중요한 점은 그런 혼란을 불러일으키면서도 ‘로버트 모리스’라는 이름이 제도 속에 명성을 유지하였고, ‘로버트 모리스’의 작품이 시장에서 고가(高價)로 거래되었다는 점이다¹²⁰⁾. 이러한 역설은 제도와 시장이 원활하게 기능할 수 있는 기반 자체를 위태롭게 만들었다.

120) 1960년대 후반에 제작된 ‘펠트 천’의 경우, 현재(2017) 원화기준 3~5억 원에 거래된다. (출처 <http://artist.christies.com/Robert-Morris--36240.aspx>)

5. 사례 V

5.1 개요



1. <현상 II> 2013년, 당구대가 있었던 바닥 2. <현상 I> 2013년, 모델 좌대가 있었던 바닥

위의 사진은 당구대가 놓여 있었던 바닥과, 모델 좌대가 놓여 있었던 바닥을 떼어낸 것이다. 원형(圓形)으로 하얗게 나타난 부분은 그 장소에 있었던 사람들의 흔적이다. 그것은 당구를 쳤던 수많은 사람들과, 모델을 관찰했던 수많은 사람들의 있었음을 드러낸다. 그리고 아래의 사진은 공사장의 가벽을 잘라낸 것이다. 표면을 가득 채우고 있는 것은 테이프 흔적이다. 그것은 가벽에 전단지를 붙였던 수많은 사람들의 있었음을 드러낸다. 일상에서 이러한 흔적은 드러나지 않는다. 왜냐하면 일상은 이러한 흔적으로 뒤덮여 있기 때문이다. 그 흔적은 누군가가 남긴 것이지만, 그 누군가의 신원이 파악되는 경우는 드물다. 그것은 의식하지 않은 상태에서 남겨지고, 의식하지 않은 상태에서 느껴지는 누군가의 흔적이다. 그것은 위아래의 사진에서처럼 그 흔적을 볼 수 있게 만드는 ‘분리(分離)’를 통해서만 드러나게 된다.



3. <동교동 167-15> 2017년, 공사장의 가벽



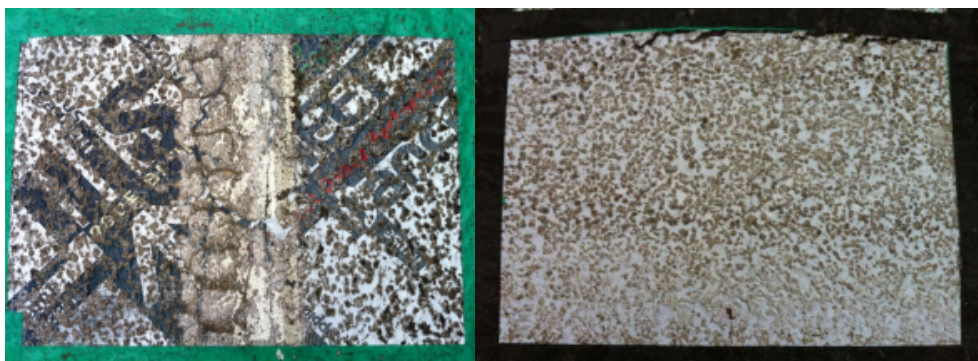
4. <동교동 167-15>의 측면



5. <사라진 뒤 남은...>
2013년

눈밭 위에 균일한 크기의 비닐을 나열하였다가 일정시간이 지난 후 다시 벗겨낸 것이다. 비닐이 덮인 부분의 눈은 복사열 때문에 빨리 녹게 된다. 그 결과 비닐의 모양이 눈밭에 ‘미약하게’ 새겨진다.

하지만 이러한 분리는 누군가의 흔적을 ‘특별한’ 이름 아래 귀속시킬 위험에 노출된다. 만약 분리를 실행한 자가 스스로를 ‘작가’로서 규정하고 그 흔적들을 ‘작품’의 프레임 속에 가둔다면, 그 흔적들은 특별해질 것이고 심지어는 숭고해질 수도 있다. 만약 이러한 분리가 비(非)주체적인 예술 활동을 지향한다면, 사라짐과 망각을 터부시 하지 않을 것이다. 비(非)주체적 예술 활동에서 드러나는 흔적들은 일시적으로만 차별화될 뿐, 다시 무차별한 상태로 돌아갈 수 있는 미약함을 내재하고 있다. 그렇다면 이 장(場)에서 기술하는 예술 활동은 과연 비(非)주체적 예술 활동일 수 있을까? 여기에서 실행되는 분리는 사라짐과 망각을 위한 미약함을 지니고 있을까? 앞 페이지의 사진에 나타난 분리는 분명 의구심을 갖게 만든다. 하지만 이 페이지의 사진에 나타난 분리는 그러한 의구심을 불식시키는 미약함을 품고 있다. 눈밭에 단속(緞屬)적으로 나타난 사각면(四角面)은 햇빛에 녹아 사라질 것이고, 차도에 부착된 전단지도 일정시간이 지나면 알아 볼 수 없을 만큼 스러질 것이다. 하지만 여기에 나타난 미약함 또한 ‘작가’와 ‘작품’에 귀속될 위험을 항상 품고 있고, 여전히 주체적 예술 활동과 비(非)주체적 예술 활동의 경계에 놓여 있다.



6. <make~vanish> 2013년, 전단지를 차도에 부착하여 스러질 때까지 놓아두었다.



7. 흰 벽으로 둘러싸인 전시 공간(아트스페이스 플라스크, 서울), 2016년,
좌대 위에 놓인 것은 나무토막과 샌더이다.

이 페이지에 제시된 사진은 주체적 예술 활동과 비(非)주체적 예술 활동의 경계에서 이루어진 특이한 이중부정의 행위를 나타내고 있다. 여기에서 ‘분리’는 ‘분리’에 의해 상쇄된다. ‘전시’를 위한 공간은 보통 흰 벽으로 둘러싸여 있다. 그러한 공간은 그 자체가 영속적인 ‘분리’를 위한 공간이고, ‘작가’와 ‘작품’이 명명(命名)되는 주체적 예술 활동을 위한 공간이다. 여기에서 흰 벽은 그 공간이 수행하는 영속적인 ‘분리’ 작용의 핵심을 이룬다. 그것은 의미의 영도(零度, zero point)로서 가정되어, 무엇이든 그 속에 배치되면 일상과 절연되는 의미를 지닐 수 있다. 그러한 가정은 현실 속에 관찰되어 지난 한 세기 동안 무수한 ‘화이트 큐브’를 낳았다. 하지만 그러한 가정은 여전히 유효한가? 흰 벽은 앞으로도 계속 영도일 수 있는가? 위의 사진에 등장한 인물은 앞 페이지의 사진에 등장한 웅크린 인물과 동일인이다. 그는 ‘옥현철’이라는 작가와 ‘아무도 아닌 자’의 사이의 경계에서 있다. 위의 사진에서 그는 어떤 행위를 준비하고 있다. 그 행위는 아래 사진에서 볼 수 있듯 ‘화이트 큐브’의 토대를 이루는 흰 벽이라는 ‘영도’를 소멸시켜 버리는 것이다.



8. 그는 나무토막을 갈아서 분진(粉塵)을 일으킨다. 흰 벽이 분진에 뒤덮여 감에 따라.
‘화이트 큐브’는 서서히 ‘분리’의 기능을 상실하게 된다.



9. 입구에서 촬영한 전경(全景)과 벽면에 드러난 흔적들

수 일 간의 작업 끝에 ‘화이트 큐브’는 사라졌다. 그리고 붉은 색 나무분진으로 가득한 공간에 무수한 흔적들이 드러난다. 공교롭게도 그 흔적들은 흰 색이다. 이로써 흰 벽이 가졌었던 영도는 완전히 부정된다. 흰 색의 흔적을 무수히 품고 있었던 흰 벽은 의미의 기준점이 될 수 없다. 붉은 색 나무분진으로 가득한 공간은 흰 벽에서 탈주한 흰 흔적들로 가득하다. 그 흔적들은 그 곳을 드나들었던 수많은 사람들이 남긴 것이다. 그리고 그 사람들은 대부분 그 곳에서 ‘전시’를 했던 ‘작가’이다. 하지만, 흔적을 남긴 사람의 신원은 전혀 파악할 수 없다. 흔적이 남은 시점도 전혀 알 수 없다. 이 때, 흔적의 바탕이 되는 붉은 색은 마치 밤하늘의 배경을 이루는 검정색처럼 측정할 수 없는 공허(空虛)가 된다. 하지만 그것은 진공과 같이 텅 빈 공허가 아니라, 무차별한 흔적으로 포만해 있는 역설적인 공허이다. 여기에서 흥미로운 것은 흔적과 마찬가지로 흰 색으로 나타난 공간의 축선(軸線)이다. 그것은 여전히 프레임을 이루고, 큐브를 형성하며 ‘지금 여기’에 있다. 하지만 이 프레임과 이 큐브는 그 자체가 하나의 흔적일 뿐, 더 이상 다른 흔적들을 차별화시키는 조건이 되지 못한다.



10. 하얗게 남은 축선(軸線)들



11. 창 밖 그리고 문 밖

창 밖에는 일상이 있다. 저 계단과 저 출입구는 무차별한 흔적의 세계로 통한다. 그러한 세계에 비하면, 붉은 색 분진으로 뒤덮은 공간과 그 속의 흔적들은 여전히 ‘특별’하고, 여전히 ‘분리’되어 있다. 전면의 창(窓)에 《옥현철 개인전, History Data Recorder, 2016.3.18.-3.30》이라는 작가명과 전시명이 표기되어 있어도 전혀 어색하지가 않다. 아이러니한 점은 백 여 년을 지속한 ‘화이트 큐브’의 스펙터클이 대안 없이 전면적으로 침식하고 있는 오늘날의 예술 환경에서 이러한 작가명과 전시명은 그대로 노출되어 있어도 무명(無名)의 상태로 사라지고 망각된다는 것이다. 그래서 아래의 사진에 나타난 명칭은 《옥현철 개인전, History Data Recorder, 2016.3.18.-3.30》과 같이 빗금을 긋지 않아도 ‘포만한 공백’에 접근한다. 그렇다면 아래 사진에 포착된 저 사람도 꼭 ‘전시’를 감상하는 ‘관객’일 필요가 없을 것이다. 저 사람은 드러남과 사라짐을 호홉하듯 반복하는 비(非)주체적 예술 활동의 참여자로서 사례 형성에 가담하고 있다.



12. 창에 표기된 ‘작가’의 이름 및 ‘전시’ 일정. 창 너머로 보이는 ‘관객’

하지만 여기서 이루어진 예술 활동이 ‘작가’, ‘전시’, ‘관객’이란 명칭으로 표기될 수 있을까?

5.2. 벽면의 흔적, 2016년, 서울, 옥현철

이제까지 고찰하였던 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 제도와 시장의 중심부에서 체제에 잠식되지 않고 ‘가시적’으로 모습을 드러낸 예외(例外)적인 예술 활동이었다. 하지만 이 장(章)에서 다루는 사례는 드러나지 않는 곳에서 고유의 강도(強度)를 높여 가는 수많은 비(非)주체적 예술 활동 가운데 하나이다. 체제에 등재되어 차별적인 위상을 확보한 다른 사례들과 달리, 이 사례는 ‘비가시적’인 시간과 공간에서 드러나고 사라지는 예술 활동의 일면을 드러낸다.

본 논문에서 고찰하였던 비(非)주체적 예술 활동의 사례들은 역설적으로 확보한 제도와 시장에서의 위상 때문에, 마치 동시대에 공존했던 비(非)주체적 예술 활동의 사례들을 ‘대표한다(represent)’는 인상을 준다. 하지만 이는 체제의 위계가 불러일으키는 착시이다. 그들은 단지 체제의 표면에 드러나 있는 비(非)주체적 예술 활동의 사례일 뿐, 다른 사례들에 대한 대표성을 지니지 않는다. 서론에서 언급하였듯, 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 비(非)동시적으로 공명할 뿐 위계를 짓지 않는다. 그런 까닭에 사례의 ‘가시성’은 오로지 체제의 정황과 이해(利害)에 따라 임의적으로 결정됨을 알 수 있다.

여기에서 주의할 점은 사례의 ‘비가시성’이 비(非)주체적 예술 활동이 생성될 여건을 형성하는 데 중요한 조건이 된다는 것이다. 사례는 삶의 단독적인 층위에 진입하고자 하는 지향을 가진다. 그러한 층위는 미술관, 갤러리, 작업실 같이 ‘예술’을 위한 장소에 내재한 것도 아니고, 그렇다고 가정, 직장, 길거리와 같은 ‘일상’에 내재한 것도 아니다. 그 층위는 체제 속에 특수한 위치를 점유하고 있는 예술이나 생활의 항목으로 드러나지 않는다.

그것은 체제에 수렴되지 않는 예술과 생활의 잔여(殘餘)를 바탕으로 형성된다. 그 층위는 예술과 생활이 체제 속에서 특수한 무엇으로 수렴될 때 생성되는 미세한 균열과 우연히 닿는 과정에서 경험된다. 하지만 그것

은 특수한 것들의 인과관계로 이루어진 체제 속에는 진술될 수 없는 경험이다. 그것은 최초에 조우할 때에는 대수롭지 않게 망각되지만, 사후(事後)의 우연한 시점에 무엇이든 규정할 수 없는 힘에 의해 복원되어, 체제 내부에서 경험되는 것과는 또렷이 구분되는 감각의 층위를 연다.

이러한 여건 속에서 생경한 제작의 행위가 이루어지고, 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 도래한다. 그러나 이때의 예술 행위는 ‘작가’라는 주체와 ‘작품’이라는 객체를 매개하는 활동이 아니라, 예술 행위 자체를 단독성을 지닌 하나의 사건으로 생성시키는 활동이다. 그러나 이 사건은 제도와 시장의 표면에 결코 ‘가시적’으로 드러날 수 없다. 또한 이 사건은 특정한 이름에서 아무도 아닌 자로 이행하는 주체의 내밀한 경험 속에서 이루어진 일이라서 다른 주체에게 공유될 수도 없다. 그럼에도 불구하고 이러한 사건을 낳는 예술 행위는 일종의 ‘비가시적인’ 장(場)을 형성한다.

하지만 이러한 장(場)은 체제 속에 드러나고 각인되고자 하는 욕망(desire)을 추구하는 가시적인 장(場)과는 다르게, 체제의 미세한 균열 속으로 ‘여유롭게’ 사라지고자 하는 공백의 향유를 추구한다. 즉, 어떤 사람이 비(非)주체적 예술 활동의 장(場)에 진입하여 아무도 아닌 자로 이행하는 예술 행위에 몰두할 때, 그는 시장을 제패하는 우월한 작품을 만들려고 하는 것도, 후세에 길이 남는 유명한 작가가 되려고 하는 것도 아니다. 그의 예술 활동을 강도 높게 견인하는 것은 단독적인 사라짐에서 경험되는 자유로움의 강도(強度)이고, 다수로 존재하는 공통성 속에 이루어지는 공명의 충만함이다.

앞서 고찰하였던 사례와 같이 비(非)주체적 예술 활동을 통해 이루어지는 사라짐과 망각의 행위가 체제 속에서도 ‘가시적으로’ 드러날 수 있었던 까닭은 체제가 그것의 강도와 충만함을 자신의 총체성에 수렴할 수 있는 무엇으로 오관하였기 때문이다. ‘마르셀 뒤샹’이나 ‘로버트 모리스’와 같은 이름이 체제의 중심에 노출될 수 있었던 까닭도, 체제가 그들을 특수한 ‘작가’로 인식했기 때문이었다. 하지만 그들의 예술 활동은 시장과 제도에 커다란 균열을 남기고 ‘비가시적인’ 영역으로 사라졌고, 체제는 비

(非)주체적 예술 활동을 상대하는 방법을 완전히 수정하게 되었다. 이제 체제는 비(非)주체적 예술 활동의 외양을 취하는 주체적 예술 활동을 시장과 제도 속에 양산함으로써, 비(非)주체적 예술 활동이 체제 속에 드러나는 것을 방지한다. 즉, ‘아무도 아닌 자’인 것처럼 행동하는 ‘작가’, ‘사례’인 것처럼 행세하는 ‘작품’으로 가시적인 영역을 가득 채우는 것이다. 이러한 전략은 효과를 거두어 비(非)주체적 예술 활동은 일종의 스타일이 되었고 체제의 가시적인 영역에서 비(非)주체적 예술 활동의 실재를 파악하는 일은 더욱 어렵게 되었다.

본 장(章)에서 고찰하고자 하는 바는 비(非)주체적 예술 활동이 체제의 비(非)가시적인 영역 속에 생성되는 양상이다. 이 사례는 이제까지 고찰했던 사례들과 달리, 제도와 시장의 가시성에 노출되지 않았고, 체제가 부여하는 대표성과도 무관하다. 여기서 본인은 삶의 단독적인 층위에서 드러나고 사라지는 비(非)주체적 예술 활동의 은밀한 운동을 ‘옥현철’이라는 인물의 사례를 통해서 탐구하고자 한다.

2016년 4월의 첫날, 작업복 차림의 한 사내가 서울 성북동에 위치한 서너 평 남짓한 전시장의 벽면을 흰색 페인트로 칠하고 있다. ‘일하시는 분’이라고 불러야 할 것 같은 차림새의 그 사람은 도색 작업으로 이미 있었던 전시의 자취를 지우고 있다. 하지만 그가 페인트로 지우고 있었던 것은 그 장소에서 전시를 마친 특정한 사람의 자취가 아니라, 그 장소에 누적되어 있는 흔적의 총체였다. 누구의 것인지 식별할 수 없는 손자국과 발자국, 못질한 흔적, 작품을 설치할 때 새겨졌던 다양한 형태의 흠집들이 벽면과 천정과 바닥에 겹겹이 드러나 있었고, 바닥의 틈새에서 흘러드는 공기의 자취까지 포착되어 있었다.

그러한 흔적들을 인지할 수 있게 만든 것은 벽면과 천정과 바닥에 얇게 입혀진 나무 분진(粉塵)이었다. 오래된 흔적들로 가득한 그 장소는 나무 토막을 샌더(sander)로 연마할 때 방사(放射)되는 분진에 의해 공간 전체에 얇은 막이 씌어 있었다. 전시장에 나타난 것은 그 누구의 것인지 식별

할 수 없는 무수한 흔적들이었고, 그 장소에서 생성되고 망각된 수많은 사건들의 자취였다. 전시장에서 흰색 페인트를 칠하고 있는 ‘그 사람’은 흔적에 대해 다음과 같이 말했다.

흔적이라는 것은 행위로 나타나고, 행위를 드러내 보이는 모습들이다. 행위는 그 과정에서 생겼다가 사라지고, 오직 흔적만이 행위가 있었다는 것을 보여준다. 본인은 시간에 따라 축적되어가는 어떤 흔적을 계속 보여주고자 하였다. 흔적이라는 것은 그 누적된 축적의 시간을 계속해서 머금으면서 과거의 시간에 대한 증거로 존재한다고 할 수 있을 것이다. 121)

하지만 이처럼 행위를 드러낸 흔적들을 그는 묵묵히 비가시성의 영역으로 되돌려 보내고 있었다. 인적이 드문 시간에 이루어진 그의 페인트칠은 전시장 관리를 위해 이루어지는 도색 작업처럼 이루어졌지만, 흔적의 드러남에서 비롯된 비(非)주체적 예술 행위를 매듭짓는 ‘사라짐’의 절차로서 수행되고 있었다. 그가 망각 속으로 되돌리고 있었던 흔적들은 왜 드러나게 된 것일까?

그로부터 3주 전인 3월 중순, 그 사람은 나무토막과 샌더(sander)를 들고 동일한 전시장에 들어섰다. 그는 작업복 차림을 하고 방진 마스크를 착용한 채 굉음을 울리며 나무토막을 갈기 시작했다. 사방으로 분사되는 나무 가루가 전시장 벽면에 붉은 막을 드리웠다. 기계의 진동에서 발생하는 비(非)인간적인 물리력이 두드러지는 광경이었다. 반면에 기계를 다루는 사람의 존재감은 미미해졌다. 그는 단지 기계의 기능을 뒷받침하는 지지대와 같은 모습으로 거기에 있었다. 시간이 지날수록 짙어지는 분진의 막을 통해 벽면에 새겨져 있던 흠집들이 가시성의 영역으로 밀려 나왔다. 그 흔적들은 그 장소에서 나타났다가 사라졌던 수많은 사건들의 잔여(殘餘)로서, 전시장의 흰 벽과 흰 천정의 표면에 있으면서도 있지 않았고, 없

121) 옥현철, 석사논문 『현상연구를 통한 경계에 대한 작품연구』 2013년, p.6

으면서도 없지 않았던 자취였다.

그것은 흰 색의 흙집으로 흰 색 벽면에 가라앉아 있었다. 그것은 눈에 띄지 않기 때문에 제거되지 않고 남았다. 흰 색 벽면과 흰 색 흙집 사이에 존재하는 미세한 차이가 인지되지 않는 이상, 그 흙집은 그대로 남고, ‘다음 전시 준비’를 위해 지워질 일도 없었다. 하지만 나무 분진이 드리우는 얇은 막은 그러한 차이에 스며들어 벽면과 흙집을 분리시켰다. 흥미로운 것은 이 때 ‘흰 색’을 잃게 되었던 것이 흙집이 아니라 벽면이었다는 점이다. 즉, 흙집의 흰 색은 그대로 남고, 흙집을 제외한 벽면의 흰 색에는 나무 분진의 색조가 열게 배어 이제까지 인지되지 않았던 둘 사이의 차이가 노출되었다.

비가시적인 것을 가시화하여 그것의 이미지를 작업으로 옮겨 놓기 위해서는 현실 세계에 펼쳐놓을 질료를 필요로 한다. (...) 여기서 물질화는 오히려 그것을 덮고 은폐하고 있는 물질에 대한 가시화에 가까울 것이다. 그리고 이러한 과정을 통해 드러나는 것은 오히려 대상의 부재이거나, 비가시적인 것에 대한 여전한 부재일 것이다¹²²⁾

그리하여 그 장소는 기존에 전시가 나타내었던 가시성과는 전혀 다른 성격의 가시성을 드러냈다. 그것은 ‘전시’의 주체들이 무심코 남겼기 때문에 아무런 주권(authority)도 주장될 수 없는 흔적들을 드러냈고, 가시성의 영도(zero point)로 설정된 흰 색의 전시장에 ‘작가’의 ‘작품’의 차이를 부각시키는 것이 아니라, ‘흰 색’이라는 영도에 누적되고 있었던 흔적들을 소환했다. 무엇보다, 기간이 만료된 전시는 다음 전시를 위해 그 장소에서 완전히 소거되어야 한다는 암묵적인 준칙이, 소거되지 않았던 흔적들의 드러남에 의해 위반되었다. 마치, 건물 공사 현장에서 우연히 발견된 유적(遺跡)이 공사의 진행을 멈추듯이, 고고학적인 발굴의 성격을 띤 분진 작업은 그 전시장에 관철되고 있던 시공간의 운영방식을 일시적으로

122) 앞의 논문. p.4

정지시켰다.

그렇다면, 방진 마스크를 착용하고 나무토막을 갈았던 그 사람은 누구였을까. 그는 전시장에 얹은 막을 생성시켰던 연마작업의 수행자이다. 물론 그는 그러한 작업의 형식을 계획했다. 그러나 전시장에 미세한 막을 입히는 동력원(動力源)은 샌더이지 그 사람이 아니었다. 벽면과 흙집 사이를 가르며 나무 분진의 방사가 이루어질 때, 그가 하는 일은 분진이 튀는 방향을 조정하고, 기계가 나무토막과 마찰할 때 발생하는 기계의 진동을 지탱하는 것이었다. 그 일은 작업 매뉴얼이 있다면 누구라도 행할 수 있는 일이었고, 근본적으로 기계의 물리력에 의탁하는 일이었다.

이는 ‘작가’의 신화적인 손길과 결별을 고했던 로버트 모리스의 체인 톱 작업¹²³⁾과 내려앉은 먼지가 드러내는 흔적을 ‘예술’로서 받아들였던 마르셀 뒤샹의 작업¹²⁴⁾과 공통된 계보 속에 놓여 있는 활동이었다. 작가라는 독창적 주체의 지위를 전례 없이 격하시켰던 이러한 예술 행위와 마찬가지로, 그 사람의 연마작업에서 중요했던 점은 ‘흰색의 전시장’이라는 가시성의 영도(zero point)에 숨겨진 비가시적인 흔적들의 지층을 드러내는 것이었지, 그 작업을 수행하는 사람의 정체성을 부각시키는 것은 아니었다. 물론 그 사람은 ‘전시장에 나무 분진의 얹은 막을 드리워 전시장에 누적된 흔적을 드러내겠다.’는 결정의 주체로서 간주될 수 있다.

하지만 이때의 주체란 자신의 독점적인 정체성을 천명하는 존재가 아니라, 자신을 구성하는 단독적인 요소들의 운동에서 비롯된 힘을 충실히 대행하는 존재라 할 수 있다. 결국 그 사람은 스스로 비(非)주체가 되고자

123) “나는 뛰쳐나가 메타포들을 찢어버리고 싶었다. 특히 ‘수직’과 결부되어야만하고, 초월의 냄새를 풍기는 모든 것들을 파괴하고 싶었다. 그리하여 전기톱으로 합판을 자를 때, 내 귀를 울리는 굉음 밑으로 “노(no)”라는 절규가 강렬하고도 상쾌하게 사방의 벽을 진동시키는 것을 느낄 수 있었다. 그것은 초월성과 정신적 가치, 영웅적인 스케일, 고뇌에 찬 결정, 역사적인 서사, 고귀한 제작품, 지적인 구성, 특별한 시각적 경험에 대한 거부였다.” Robert Morris, 앞의 책. p.263~264

124) 1920년 1월 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)은 몇 달 동안 파리에서 체류하다 뉴욕으로 돌아왔다. 뒤샹이 친구인 만 레이(Man Ray)와 함께 자신의 작업실에 들어섰을 때 바닥에 누여 두었던 <큰 유리(Large Glass)> 위에 먼지가 수북이 쌓여 있는 것을 목격했다. 뒤샹과 만 레이는 그 광경을 사진 촬영하고 <먼지 배양(Dust Breeding)>이라 이름 붙였다.

결정한 역설적인 주체로서 주어진 작업을 행했다. 그런 까닭에 방진마스크를 끼고 나무토막을 연마하는 사람은 특정한 이름으로 불리는 작가인 것처럼 보이면서도, 자신을 추동하는 낮은 힘에 몸을 맡긴 아무도 아닌 사람으로 남았다.

그 사람은 한 명의 작가로서 그 장소에 초대되어, ‘2016년 3월 18일~30일’이라는 전시기간 동안 자신의 작품을 전시장을 찾은 관객들에게 선보일 수 있는 권한을 획득했고, 이전 전시의 자취가 제거된 ‘흰 색의 전시장’을 양도받았다. 하지만 그 사람을 이끌었던 것은 ‘흰 색의 전시장’이라는 영도(zero point) 아래 가려진 힘이다. ‘흰 색의 전시장’은 작가-작품-관객의 체제가 원활하게 작동하기 위해서 항상 무(無)’의 상태로 간주되어야 하고, 벽면에 잠재된 다수의 흔적들을 ‘없는 것’으로 가정해야 했다. 만약 그들의 존재가 가시화된다면, 독점적인 저작권에 바탕을 두는 ‘작가-작품-관객’의 체제는 심대한 타격을 받을 것이다.

‘작가’로서 초대 받았던 그 사람이 전시 구상을 위해 ‘흰 색의 전시장’ 속에 들어갔을 때, 그가 경험했던 것은 자신의 작품이 독점적으로 점유할 수 있는 영도(zero point)의 공간이 아니라, 이미 지울 수 없는 흔적으로 가득 차 있어 한 개인의 ‘작품’이 드러날 수 없는 공간이었다. 그에게 흰 색이 담지 하는 비가시성은 실재(實在)가 아니라 작가-작품-관객의 체제를 유지하기 위해 만들어 놓은 허구적인 규약이었다. 즉 ‘흰 색 벽의 표면에 남아 있는 흰 색 흔적은 없는 것으로 하겠다.’라는 규약을 흔적의 실재에 상관없이 관철시킨 것이다. 그러나 흰 색 벽면과 흰 색 흔적 사이에 엄연히 존재하고 있는 미세한 차이를 지각하는 그 사람은 그러한 준칙을 쉽게 따를 수가 없었다. 그 장소에서 흰 색 벽면은 가시성의 영도(zero point)로서 ‘작품’이 드러내는 차이를 가늠하는 잣대로서 기능하지만, 그가 지각하는 흰 색의 흔적은 그러한 잣대와 무관하게 이미 존재하고 있었다.

그런 까닭에 흰 색 벽면은 그 사람에게는 흔적과 다름없는 특수한 요소이지, 흰 색 흔적을 감추거나 드러낼 수 있는 바탕이나 기준이 될 수 없

다. 그에게 흰 색 벽면은 흰 색의 흔적과 함께 드러나 있는 사물이자 기호에 불과했다. 결국 그에게 남은 선택은 전시의 규약에 따라 이미 있는 흔적을 ‘없는 것’으로 가정하고, 그 장소를 ‘작가’로서 독점적으로 점유하거나, 아니면 그러한 흔적들을 드러내며 그 장소가 ‘작가-작품-관객’의 체제가 제대로 기능할 수 없는 곳으로 만드는 것이었다. 물론 후자의 선택을 했을 때, 그는 특수한 정체성을 가진 ‘작가’가 될 수 없을뿐더러, 자신이 행하는 드러냄에 대해 아무런 저작권도 주장할 수 없게 된다.

나무토막과 샌더를 갖고 ‘흰 색의 전시장’으로 들어갔을 때, 그 사람은 갈림길에 서있었다. 그는 자신의 ‘작품’을 ‘관객’에게 선보이는 작가가 될 수도 있었고, 작품도 작가도 관객도 없이, 그 장소에 이미 있었던 흔적들이 위계 없이 공존하는 공백 속으로 빠져들 수도 있었다. 그가 나무토막을 샌더로 연마하여 분진을 방사하기 시작했을 때, 그는 흰 색 벽면 위에 ‘나무 분진의 얇은 막’을 추가시켰다. 그것은 얼마든지 ‘작품’으로 간주될 수 있었고, 그것을 제작하는 행위에 자신의 저작권을 주장할 수 있었다. 실제로 ‘흰 색의 전시장’의 입구에는 《옥현철 개인전, History Data Recorder, 2016.3.18-3.30》라는 표제가 부착되어 그의 행위가 작가-작품-관객의 체제에 무리 없이 수렴되었음을 알렸다.

하지만 나무 분진의 얇은 막은 그 자체로 드러나는 것이 아니라 전시장의 벽면과 천정과 바닥에 배어들었고, 그 장소가 작가-작품-관객의 체제를 가동하기 위해 필수적으로 보존해야하는 속성인 ‘흰 색’을 없앴다. 그 대신 전시장의 ‘흰 색’에 잠식되어 있던 흔적의 ‘흰 색’은 그대로 남았다. 며칠간의 작업을 통해 ‘나무 분진의 얇은 막’이 전시장의 벽면과 천정과 바닥에 고루 배었을 때, 그 곳은 가시성의 영도로서의 보편적 기능을 잃은 특수한 장소로 변했고, 그 곳에 이미 있었던 흰 색의 흔적들만이 특정한 준거가 사라진 공간 속에 ‘가시적으로’ 드러났다.

이 때 그 장소에 도래했던 가시성은 앞서 언급했듯 ‘흰 색의 전시장’에서 운영되는 가시성과는 사뭇 다른 무엇이었다. 그 장소에서 본다는 행위는 주체의 의식에 의해 총괄되는 시각의 장(場) 속에 배치된 대상을 파

악하는 활동이 아니라, 그러한 시각의 장이 소거된 공백 속에 생경하게 드러난 흔적들과 닿는 활동이었다. ‘흰 색의 전시장’의 가시성이 나무 분진에 의해 기능을 잃자, 본다는 행위는 비가시적이었던 흔적과 조우(遭遇)하는 일로 바뀌게 되었다. 여기에서 흔적은 볼 수 있게 되었지만, 주체가 자신의 시각 속에 객체로서 환원할 수 없는 무엇으로 남는다. 그것은 사각지대에 항상 잠재해 있다가, 시야에 드러날 때엔 한시적인 스침으로서 주체 중심의 시각 장(場)에 충격을 주고 사라진다. 결국, 나무 분진의 엷은 막이 드러내는 가시성의 핵심은 흔적의 드러남에 있지 않고, 닿자마자 사라지는 그것의 ‘스침’에 있다. 그것은 스치고 사라질 수 있어야만 닿음의 강도를 보존할 수 있고, 시각에 종속된 객체로 환원되지 않을 수 있다.

그 사람의 연마 작업이 《옥현철 개인전, History Data Recorder, 2016.3.18-3.30》이라는 전시로서 작가-작품-관객의 체제 속에 배치되었을 때, 나무 분진의 막이 씌워진 전시장과 흰 색의 흔적들은 그 전시를 보러온 관객의 시야에 파악하기가 어려운 충격으로 와 닿은 후, 곧바로 ‘작가’와 ‘작품’이라는 형식에 포위되었다. 그 장소에 들어설 때 경험하게 되는 충격의 여파가 가시기도 전에, 관객들은 서둘러 왜 ‘옥현철’이라는 ‘작가’가 이 전시장에 나무 분진을 덧씌우는 작품을 제작했을까 질문을 던졌고, 시야에 노출된 흰 색의 흔적들을 객체로서 파악하기 시작했다. 그 사람이 특수한 정체성을 가진 ‘작가’의 범주에 수렴되지 않고 ‘아무도 아닌 자’로 남기 위해, 흰 색의 흔적들이 그 누구의 것도 아닌 차이로서 보존되기 위해, 그 흔적들은 보다 능동적으로 사라지고 보다 적극적으로 망각되어야 했다.

《옥현철 개인전, History Data Recorder, 2016. 3.18-3.30》이라는 ‘전시’는 체제의 ‘가시성’에 충격을 가한 흔적들이 체제에 포섭되지 않게 스치고 사라지는 과정을 시연하는 사건이었다. 그리고 시간이 흐를수록 나무분진은 벽과 천정에서 이탈하고, 전시장은 서서히 자신의 영도(zero point)인 흰 색을 회복하기 시작했다. 그와 동시에 흰 색의 흔적들은 다

시 ‘흰 색의 전시장’ 속으로 사라졌다. 아마 그 전시의 기간이 무척 길었다면, 그 사람과 차이에 의해 소실되었던 가시성의 영도가 완전히 회복되는 모습도 볼 수 있었을 것이다. 결국 전시 기간이 만료된 이후에 이루어진 흰 색의 전시장’의 복구는 작가-작품-관객의 체제 운영에 있어 너무나 자연스럽고 당연한 일이기도 했지만, 그 사람의 입장에서 필연적인 일이었다. 그 때문에 2016년 4월의 첫날 그 전시장에서 이루어진 흰 색 페인트칠은 전시를 마친 작가가 다음 전시를 위해 가시성의 영도를 복구시켜주는 행위인 동시에, 그 ‘아무도 아닌 자’가 그 장소에서 생성된 사례를 보존하기 위해, 그것이 유발한 충격을 능동적으로 망각시키는 행위이기도 했다.

‘2016년, 흰 색의 흔적, 옥현철’이라는 사건은 비록 《옥현철 개인전, History Data Recorder, 2016. 3.18-3.30》이라는 전시의 형식을 통해 격발된 사례이긴 하지만, 그 사건은 단독적인 삶의 층위에서 공명한 소수의 타인에 의해 공명되었다. 아마도 그 사건은 보다 강렬하게 스치고, 보다 능동적으로 사라질 때에만 또 다른 사례로서 삶 속에 되돌아 올 것이다.

결론

본 연구는 특정한 정체성(identity)에 토대를 두고 의식적으로 실행되는 예술 활동과 특정할 수 없는 단독성(singularity)에 의해 우발적으로 생성되는 예술 활동의 차이를 감지하는 과정에서 시작되었다.

본인은 단독성에 추동되는 예술 활동이 정체성을 좇는 예술 활동과 뒤섞일 수 없는 고유의 짜임을 지녔다고 생각했다. 그래서 예술 활동을 주객(主客)관계가 성립되는 ‘주체적 예술 활동’과 주객관계가 성립되지 않는 ‘비(非)주체적 예술 활동’으로 구분하였고, 예술 활동이 이루어지는 다양한 층위에서 이들의 차이가 어떻게 나타나는지 고찰하였다. 그 결과 예술 활동이 이루어지는 행위의 층위에서는 별개의 것으로 감지되었던 두 예술 활동이, 언어로서 표기되는 담론의 층위에서는 동일한 예술 활동의 두 측면으로 인식되고, 제도와 시장과 같은 현실 체제의 층위에서는 통용되는 것만이 실재(實在)할 뿐인 단일한 예술 활동으로 수용된다는 것을 인식하게 되었다.

이를 통해 본인은 비(非)주체적 예술 활동이 발현되는 순간에만 스치듯이 감지될 뿐, 주체적 예술 활동에 대부분 잠식된다는 것을 알 수 있었다. 이처럼 예술 활동에서 단독성이 사상(捨像)되는 상황이 주체의 정합성을 유지하는 데에는 이로울지 모르나, 정체성의 테두리 안팎에서 분열적으로 살아가는 대부분의 사람들에게 잣대 없는 삶의 역량을 향유하게 만드는 예술 활동의 가능성을 소거하는 결과를 빚는다고 생각했다.

이러한 현실 인식에서 본인은 비(非)주체적 예술 활동이 행위의 층위에서만 경험되는 것이 아니라, 담론과 체제의 층위에서도 운위(云謂)되고 실행될 수 있는 틀을 마련하고자 했다. 이를 위해 ‘작가(artist)’와 ‘작품(work)’과 같이 정체성을 전제하는 개념에 의탁하지 않고서도 비(非)주체적 예술 활동을 표기할 수 있는 방법을 모색하였다.

본 연구는 비(非)주체적 예술 활동을 ‘아무도 아닌 자(nobody)’에게 도래하는 ‘사례(example)’로서 기술(記述)하였다. 여기서 ‘아무도 아닌 자’는 단

독성의 역량을 품고 있는 이름 없는 신체와 정신을 뜻하고, ‘사례’는 단독성의 역량을 거듭해서 발현시키는 사건의 견본을 나타낸다. 이 밖에도 본 연구는 반복(repetition), 지연(delay), 공백(void)과 같은 개념을 도입하여 비(非)주체적 예술 활동의 익명적인 운동을 기술하고자 했으며, ‘빋금치기(~~파르셀 뒤샹~~)’와 같은 표기법을 사용하여, 비(非)주체적 예술 활동을 무명(無名)의 ‘사례’로서 나타내고자 하였다.

본 연구에서 기술된 비(非)주체적 예술 활동의 사례는 아래와 같다.

- 1) 자전거 바퀴, 1913년, 뇌이, ~~파르셀 뒤샹~~
- 2) 상한 오렌지, 1991년, 카쵸에이라, ~~카브리엘 오로츠코~~
- 3) 금속판에 남은 흔적, 1977년, 서울, 오귀완
- 4) 나무 상자, 1961년, 뉴욕, 로버트 모리스
- 5) 벽면의 흔적, 2016년, 서울, ~~옥현철~~

첫 번째, ‘자전거 바퀴, 1913년, 뇌이, ~~파르셀 뒤샹~~’에서 본인은 비(非)주체적 예술 활동의 한 사례가 1910년대와 1960년대라는 상이한 역사적 시공간 속에서 그 자체의 단독성(singularity)을 상이한 전략으로 보존하는 양상을 고찰하였다. 특히 제도와 시장과 같은 현실 체제에 의해 한 시기(1910년대)에는 ‘작가’와 ‘작품’이 될 수 없는 것으로 부정되었고, 또 다른 시기(1960년대)에서는 더 없이 뛰어난 ‘작가’와 ‘작품’으로 긍정되었던 사례가 체제의 긍정/부정과 무관하게 그 자체의 무명의 운동을 강도 높게 증폭시키는 모습을 드러냄으로써 비(非)주체적 예술 활동의 독립된 속성을 부각시키고자 했다.

본인은 이 사례가 비(非)주체적 예술 활동의 실상에 대한 적실한 증언을 동반하고 있어 행위의 층위에 폐쇄되어 있는 비(非)주체적 예술 활동을 담론의 층위로 이행시키는데 획기적인 기여를 한다고 판단했다. 특히 이 사례에서 생성되었던 ‘레디메이드(readymade)’, ‘앵프라멘스(infra-mence)’, ‘지연

(delay)’ 같은 개념들은 본 연구의 개념 군(群)을 구성하는데 중요한 토대가 되었다. 이들은 ‘마르셀 뒤샹’을 ‘현대 미술의 창시자’로 규정하여 주체적 예술 활동에 정위(定位)된 ‘작가’로서 환원시키려는 현실 체제의 강력한 압력에서도 그 이름에 잠재되어 있는 무명(無名)의 속성을 지켜낸다. 또한 이 사례는 정체성의 향유와 전혀 다른 ‘공백의 향유’를 담론의 층위에서 적절하게 제시하였다.

본인은 이 사례를 기술하면서, 사건이 일어나는 시공간(1913년 뇌이)과 그 사건을 겪는 사람(~~마르셀 뒤샹~~)이 정위(定位)된 기호로서 담론의 층위에서 고착되는 것이 아니라, 끊임없이 변위(變位)하는 기호로서 담론의 층위에서 유동하며, 사건의 산물(자전가 바퀴)이 특정한 의미를 갖는 것을 유보한다는 것을 인식하였다. 본인은 이처럼 어디에도 고착되지 않는 의미의 지연(delay)이 ‘마르셀 뒤샹’이라는 이름의 ‘명성’에도 불구하고 이 사례를 ‘작품’과 무관한 무엇으로 유지시킨다고 생각했고, 이 사례가 제공하는 방법론을 비(非)주체적 예술 활동에 고유한 담론의 틀을 짜는데 적극 활용하고자 했다.

두 번째, ‘상한 오렌지, 1991년, 카초에이라, ~~카브리엘 오르츠코~~’에서 본인은 비(非)주체적 예술 활동의 한 사례가, 냉전(冷戰)이후 자본주의 체제가 세계를 제패했던 1990년대라는 역사적 시공간에서 가치 있는 ‘작가’와 ‘작품’으로 인정받으면서도 비(非)주체적 예술 활동으로서의 고유성을 견지하는 예외적인 상황을 고찰하였다. 특히 본인은 그 사례가 비(非)서구 국가인 멕시코의 한 도시에서 지진이 남긴 폐허를 경험하는 과정에서 촉발되었다는 점에 주목하였고, 그 사례가 서구의 제도와 시장에 유입되어 그 자체의 단독성을 굴절 없이 펼쳐나가는 모습을 드러내었다. 그리고 이를 통해 비(非)서구 국가의 현실 체제 속에서 실현되는 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 적극적으로 발굴하고 사유할 수 있는 실마리를 찾고자 했다.

본인은 이 사례가 서구의 사례를 ‘반복’하는 양상에 주목하였는데, 이미 있었던 사건을 처음 맞이하는 사건처럼 신선하게 되풀이 하는 이 사례는 ‘모방’을 회피하고 ‘독창성’을 확보하고자 하는 강박을 갖지 않는다. 왜냐하

면 멕시코에서 온 ‘이주민’을 통해 실행된 이 사례는 서구의 예술 체제의 바깥에 뿌리를 두기 때문에, 누구의 것이라 할 수 없는 ‘반복’의 운동을 별다른 검열 없이 수용할 수 있다. 그 결과 이 사례에서는 비(非)주체적 예술 활동의 ‘반복’ 운동이 굴절 없이 발현되었다.

세 번째, ‘금속판에 남은 흔적, 1977년, 서울, 오귀원’의 사례에서 본인은 비(非)주체적 예술 활동의 한 사례가 1970년대 한국이라는 비(非)서구 사회 내부의 시공간에서 촉발하여, 1980년대 미국이라는 서구 사회의 시공간에서 강도(強度)를 높이고, 다시 1990년대 한국의 시공간에서 비(非)주체적 예술 활동으로 본격화되는 모습을 고찰하였다. 특히 서구와는 유사하면서도 다른 양상의 주체중심주의가 뿌리내리고 있어, ‘작가’와 ‘작품’의 체계모니가 강고한 한국 사회에서 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 실현되는 실상을 상세하게 드러냄으로써, 한국 미술의 장(場)에서 자각 없이 되풀이되고 있는 비(非)주체적 예술 활동의 오용을 해소하고자 했다.

이 사례는 본인의 삶이 이루어지는 한국 사회를 주요한 무대로 삼는다는 점에서 보다 미시적인 기술(記述)을 필요로 했고, 이 사례에는 선행 담론이 부족하다는 점에서 보다 과감한 공명(共鳴)의 가능성이 존재했다. 본인은 이 사례를 기술하면서 한국 미술의 현실 체제를 강력하게 지배하고 있는 주체적 예술 활동의 양상을 고찰할 수 있었으며, 그 속에서 이루어지는 인정 투쟁이 비(非)주체적 예술 활동을 서구 사회처럼 억압하고 포섭하기 보다는 아예 없는 것처럼 도외시한다는 것을 알 수 있었다. 실제로 체제의 층위에 있어서나, 담론의 층위에 있어서나 한국 사회에서 이루어지는 예술 활동은 ‘작가’, ‘작품’, ‘창작’과 같은 이념들을 시종일관 당연한 전제처럼 받아들였다. 심지어는 1990년대부터 본격화되었던 ‘포스터모더니즘’의 열풍에도 불구하고 그러했다. 현대 철학에 대한 인용으로 넘쳐나는 한국 미술의 담론이 실제로 격발했던 비(非)주체적 예술 활동에 대해 나타내었던 무감각과 무지는 별도의 연구 주제로서 진지하게 고찰해야 할 필요가 있다. 왜냐하면 그러한 현상의 토대에는 19세기 서구 사회를 연상시키는 ‘주체’의 거칠고 강력한 욕망이 자리 잡고 있기 때문이다.

본인은 이와 같은 여건에도 불구하고 한국 미술의 체제 속에서 비(非)주체적 예술 활동을 강도 높게 ‘반복’하고 있는 이 사례의 연원(淵源)을 기술하고자 했다. 그리하여 이 사례가 제도 속에 의도치 않게 나타나는 정후로서 인식되었다가 점차 하나의 사례로서 결성되는 과정을 묘사하였고, 이 사례가 신체와 정신의 ‘행위’로서 비(非)주체적 예술 활동의 단독성에 접근하는 모습을 부각시켰다. 특히 이 사례의 핵심적인 개념으로 제시되고 있는 ‘여기에 있는 것’과 ‘저기에 있는 것’이 일종의 알레고리로서 한국 미술의 담론과 체제에 나타나는 방식은 본 연구의 사례 기술(記述)에 중요한 시사점으로 작용하였다.

네 번째, ‘나무 상자, 1961년, 뉴욕, 로버트-모리스’의 사례에서 본인은 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 여러 겹의 시간을 통해 고찰하였다. 그리하여 자아가 파악할 수 없는 파편적인 감각의 형태로 잠재되는 1930년대의 한 시점, 자아의 의식을 우회하여 실행되는 1960년대의 한 시점, 그 사례의 실상이 자아에게 사후적으로 인지되는 1990년대의 한 시점을 기술하였고, 이를 통해 비(非)주체적 예술 활동의 사례가 비(非)가역적 시간의 특정한 시점에 환원될 수 없고, 가역적인 시간의 회귀(回歸) 속에 다층적으로 결성되는 사건임을 나타내고자 했다. 특히 자아의 동일성 속에 수렴될 수 없는 신체와 정신 속에 파편적으로 흩어져 있는 감각이 가역적으로 역류하는 시간 속에 공명(共鳴)하며 하나의 사례로서 결성되는 순간을 기술함으로써, 비(非)주체적 예술 활동의 사례에서 실행되는 반복(repetition)의 운동을 구체적으로 드러내고자 했다.

본인은 서구 미술의 담론과 체제의 중심에서 주체적 예술 활동의 체계모니와 첨예한 투쟁을 벌이고 있는 이 사례가 부각시키는 어린 시절의 ‘공백(void)’ 체험을 상세하게 기술(記述)함으로써 비(非)주체적 예술 활동이 보존하고자 하는 단독성의 지점에 접근하고자 했으며, 그러한 지점에 ‘자아’를 유(有)와 무(無)의 경계에 서게 만드는 ‘주체 없는’ 몸의 감각이 놓여 있음을 드러내었다. 본인은 이 사례를 통해 비(非)주체적 예술 활동이 왜 고정된 의미를 지닌 기호로서 담론과 체제 속에 안착하지 못하고, 향기와 촉감

과 같이 망각된 ‘몸’을 일깨우는 감각에 의해 해체되고 재구성되는지 나타내고자 했고, 비(非)주체적 예술 활동의 반복 속에 시간적인 계기가 어떠한 방식으로 작용하여 과거-현재-미래로 이어지는 순차적인 시간의 흐름을 깨뜨리는지 기술(記述)하고자 했다.

특히, 주체적 예술 활동이 가하는 억압과 회유를 단호히 거부하는 이 사례는 단독성을 지향하는 예술이 오늘날 맞이하게 되는 난관을 선명하게 나타내고 있으며, 그것을 돌파하기 위하여 비(非)주체적 예술 활동이 취해야 할 방향을 설정하는 데에 많은 도움을 준다.

다섯 번째, ‘벽면의 흔적, 2016년, 서울, 옥현철’의 사례에서 본인은 비(非)주체적 예술 활동의 한 사례가 또 다른 비(非)주체적 예술 활동의 흔적과 공명함으로써 자신을 포위하고 있는 주체적 예술 활동의 시간과 공간에서 벗어나는 사태를 고찰하였다. 특히 여기에서는 사례들 사이의 비(非)동시적 공명에서 핵심적인 역할을 하는 타자의 흔적에 대한 사유를 심화시키고, 비(非)주체적 예술 활동이 단자(單子)처럼 단혀 있는 단독성을 향유함에도 불구하고, 타자의 소거된 흔적과 공명하며 아무도 아닌 자의 예술 활동으로 이행하는지 나타내고자 했다.

본인은 이 사례가 오늘날 한국 미술의 담론과 체제의 외곽에서 폭 넓게 형성되고 있는 비(非)주체적 예술 활동의 장(場)의 한 단면을 나타내고 있다고 판단했다. 1990년대에 극대화 되었던 주체적 예술 활동의 패러다임은 2000년대 후반 금융자본주의의 붕괴로 인해, 헤게모니를 가진 체제로서 지속할 수 있는 경제적 기반을 잃었다. 이제 예술 활동이 가시화되는 무대는 대형 미술관이나 갤러리, 국제적인 비엔날레나 아트페어에서 예술 활동의 당사자들에 의해 소규모로 운영되는 일상의 장소로 급격하게 이행하고 있다.

이 사례는 예술 활동에 있어 ‘자아’를 확장시키고자 하는 욕망이 좌절되었을 때에 남겨지는 향유가 무엇인지 감지하게끔 만든다. 예술 활동을 오로지 타자의 흔적을 드러내고 지우는 데만 사용하는 이 사례는 ‘자아’의 자리를 공백으로 비워놓는다. 하지만 자신이 참여한 예술 활동 속에 끝내 ‘아무

도 아닌 자’로 남는 이 ‘자아’는 타자의 흔적과 공명하는 행위 자체에서 자신의 신체와 정신만이 비밀스럽게 향유할 수 있는 단독성을 찾는다. 본인은 이처럼 ‘자아’의 자리를 비워 놓고 타자의 흔적을 상기하고 망각하는 행위를 통해 비(非)주체적 예술 활동에 접근하는 사례를 기술(記述)함으로써 오늘날 일상의 저변에서 새롭게 형성되고 있는 비(非)주체적 예술 활동의 장(場)을 감지하고자 했다.

비(非)주체적 예술 활동의 고유한 담론을 구성하고자 하는 본 연구는 시론(試論)적 성격이 강하다. 본인은 주체적 예술 활동이 더 이상 우리의 삶을 절실하게 만드는 단독성(singularity)을 보존하는 패러다임으로 기능하지 못한다는 자각 하에 주체적 예술 활동을 내과 하는 작업에 착수했다. 본 연구에서 고찰하고 있는 사례들은 모두 현실 체제 속에 ‘작가’와 ‘작품’으로 명명되는 요소들을 포함하고 있다. 특히 ‘마르셀 뒤샹’이나 ‘로버트 모리스’와 같이 현대 미술의 담론에서 중요한 위치를 차지하는 이름이 언급되는 사례들은 주체적 예술 활동에 포섭되지 않는 비(非)주체적 예술 활동의 실재를 강렬하게 부각시키고자 한다. 하지만 이 사례들은 여전히 비(非)주체적 예술 활동을 주체적 예술 활동과 중첩되어 있는 무엇으로 나타낸다. 이는 ‘가브리엘 오로츠코’, ‘오귀원’, ‘옥현철’이란 이름을 소거하는 나머지 사례들에서도 마찬가지이다.

실제로 비(非)주체적 예술 활동의 계기는 현실 체제가 부여한 정체성이 위태롭게 되어, 무어라 규정할 수 없는 시공간이 열릴 때 언제나 찾아온다. 그 때 우리는 ‘지금 여기’에 놓인 풍경과 사물의 형태, 질감, 색채, 부피, 밀도, 움직임이 불현 듯 낮설어지고, 그러한 느낌들이 알 수 없는 의미를 감추고 있는 징후(徵候)로서 우리의 신체와 정신에 파고드는 것을 경험한다. 그 순간 신체와 정신 깊숙한 곳에서 의식이 감지할 수 없는 내밀한 공명(共鳴)이 일어나고, 자아의 주권(主權)을 주장할 수 없는 어떤 행위가 실행된다. 이 때 징후로서 감지되었던 풍경과 사물은 ‘지금 여기’에서 공명하는 ‘어떤 몸’의 단독성을 담지 하는 일종의 흔적 또는 기호가 되고, 이들은 일

정한 사건의 구도를 형성하여 현실 체제에 포섭될 수 없는 하나의 사례로 이행한다.

하지만 이 때 실행되는 행위는 의식에 포착되지 않을 만큼 미미(味微)하고 쉽게 망각되는 것이다. 그리고 이는 그 사례의 단독성을 현실 체제로부터 보호하기 위해 지켜지는 조건이기도 하다. 비(非)주체적 예술 활동의 담론은 이처럼 스쳐지나가는 미미한 행위를 사후적으로 인지하고 언표 하는 지점에서 시작된다.

여기에서 비(非)주체적 예술 활동은 의식적 주체를 중심으로 하여 구성되어 있는 현실 체제에 일종의 암점(暗點)으로 나타난다. 그것은 체제의 일반성에 의해 끝내 규정될 수 없는 단독적인 시공간이 실재한다는 것을 증명하는 표지이다. 물론 체제는 자신의 정합성을 위협하는 그러한 표지가 증식하는 것을 막기 위해 수단과 방법을 가리지 않는다. 그런 까닭에 비(非)주체적 예술 활동의 담론은 최초로 언표 될 때부터 억압되고 포섭될 위협에 놓이게 된다. 즉 그것은 무의미하여 말할 가치가 없는 것으로 간주되거나, 체제가 승인하는 주체적 예술 활동의 한 측면으로 인식된다.

비(非)주체적 예술 활동의 담론은 이러한 위협 속에서도 사례의 단독성을 견지하는 말과 글을 생산하고, 그 사례의 감각적인 실재가 현실 체제의 시공간 속에서도 포섭되지 않고 존속할 수 있는 실천적인 방안을 모색한다. 이를 위해 비(非)주체적 예술 활동의 사례를 언표 하는 화자(話者)는 체제 속의 ‘이름 있는 자’와 사례를 실행하는 ‘아무도 아닌 자(nobody)’사이에서 은밀하게 활동하는 첩자와 같은 존재가 된다. 그는 비(非)주체적 예술 활동을 주체적 예술 활동에 수렴시키고자 하는 현실 체제의 편에서 있는 것 같으면서도, 주체적 예술 활동의 사각지대(死角地帶)에 비(非)주체적 예술 활동의 사례들이 수집되는 저장소를 은밀하게 마련해 나가고 있다.

비(非)주체적 예술 활동의 화자가 그와 같은 활동을 통해 실현하고자 하는 바는 현실 체제에 종속되지 않고서도 단독성의 공명을 실현시킬 수 있는 예술 활동의 기틀을 마련하는 것이다. 물론 이 때의 ‘기틀’은 주체적 예술 활동에서 형식이 지녔던 것과 같은 규범적인 성격을 지니지 않는다. 그것은

얼마든지 변경될 수 있고 폐기될 수 있다. 하지만 그것은 ‘작가’와 ‘작품’이라는 틀에 얽매이지 않고서도 예술 활동에 강렬하게 참여하고자 하는 사람들에게 현실 체제에 회유되지 않고 단독성에 접근할 수 있는 최소한의 절차를 제시해야 하고, 그 순간 엄습하는 정체성의 공백을 두려워하지 않고 맞이할 수 있는 여건을 마련할 수 있어야 한다.

물론 이러한 과업을 실천하는 일은 현실 체제의 내부에서 비(非)주체적 예술 활동의 시론(試論)을 펼치고 있는 본 연구의 범주를 넘어선다. 그것은 무명(無名)의 삶에서 격발하는 비(非)주체적 예술 활동의 사례들을 고찰하는 작업이고, 일상에서 예술이 생성되는 시간과 공간을 근원적으로 재고(再考)하는 작업이다. 본 연구에서 가장 핵심이 되었던 과제가 ‘작가’와 ‘작품’의 강고한 이념을 해체시키는 것이었다면, 후속 연구의 주요 과제는 ‘작업’과 ‘전시’, 혹은 ‘작업실’과 ‘전시장’의 고착화된 이념을 해체시키는 것이 될 것이다. 특히 예술 활동의 시공간을 현실 체제의 시공간 운영에 귀속시켜, 일종의 재화(財貨)처럼 구매하고 임대(賃貸)하는 기존의 습속에서 벗어날 수 있는 방안이 본격적으로 모색되어야 할 것이다. 이를 위해 ‘작업실’ 없이 실행되고, ‘전시장’ 없이 공명되는 비(非)주체적 예술 활동의 사례들이 수집되어 연구될 것이고, 그 속에서 기존의 습속과는 사뭇 다른 시공간의 짜임이 제시되어야 할 것이다.

또한 후속 연구는 현실 체제 속에서 예술 활동에 참여할 수 있는 자격이 이제까지 어떻게 부여되어 왔으며, 그러한 자격을 얻기 위해 갖추어야 하는 능력이 무엇이었는지 파악해야 한다. 비(非)주체적 예술 활동에 요구되는 능력은 주체적 예술 활동과는 근본적으로 다른 성격을 지니고, 이에 따라 비(非)주체적 예술 활동을 증진시키는 훈련 또한 전혀 다른 절차를 취할 수밖에 없다. 후속 연구는 우열을 가르는 인정투쟁에 기반을 두고 있는 주체적 예술 활동에 반(反)하여 위계 없는 공명(共鳴)을 지향하는 비(非)주체적 예술 활동에 소요되는 능력이 무엇인지 고찰하고, 그에 적합한 훈련의 절차를 검토하게 될 것이다.

그리고 후속 연구는 주체적 예술 활동의 ‘작품’에 비해 훨씬 파편적이고

다층적인 속성을 지닌 비(非)주체적 예술 활동의 ‘사례’가 삶 속에 실제로 구현될 때, 구체적으로 어떠한 형식을 취하게 될지 모색해야 한다. 무엇보다 사례가 물신화의 위험에 노출되지 않으면서도 수집·보관·열람되기 위해 갖추어야 할 조건이 무엇인지 검토하는 작업이 이루어져야 한다. 이를 위해 삶의 단독성을 공명(共鳴)하는 일을 공익(公益)으로 간주하고 현실 체제의 변화 속에서도 사례를 지켜나갈 수 있는 공적인 기구를 생각해볼 수 있을 것이다. 그 기구는 공립 도서관이 ‘책’이라는 형식을 보존하듯이, ‘사례’라는 형식을 보존할 것이다. 서고에 꽂혀 있는 ‘책’이 독자를 특정할 수 없는 시간의 흐름 속에 독자를 기다리듯이, 저장소에 비치된 ‘사례’도 특정한 시간에 한정됨 없이 우연히 공명(共鳴)될 수 있는 순간을 기다릴 것이다.

본 연구는 현실 체제에 확고하게 귀속된 ‘박사 학위 논문’이라는 글쓰기의 형식 속에 비(非)주체적 예술 활동이라는 체제 바깥의 현상을 기술하고자 한다. 그런 까닭에 본 논문은 역설적인 성격을 띤다. 비(非)주체를 논하는 ‘본인’이라는 주체 자체가 역설이다. 앞서 언급했듯이, 본 연구의 사례에 기입된 ‘마르셀 뒤샹’, ‘로버트 모리스’, ‘가브리엘 오로츠코’, ‘오귀원’, ‘옥현철’은 모두 현실 체제 속에 ‘작가’로 인정받고 있는 주체의 이름이고, 이 가운데엔 미술사에 등재될 정도로 세계적으로 ‘유명’한 이름도 있다. 그 이름에 빗금을 친다고 해서 그 이름이 무명(無名)이 되고, 그 이름에 담지 된 존재가 ‘아무도 아닌 자(nobody)’로 이행하는 것일까? 오히려 본 연구는 결국에는 그 이름에 귀속되는 또 하나의 방대한 주석(註釋)을 부가시킨 것은 아닐까?

본인은 이러한 물음에 ‘예’ 혹은 ‘아니오’로 답할 수가 없다. 거듭되는 역설 속에 놓인 본 연구의 궁극적 지향을 본인도 쉽게 가늠할 수 없기 때문이다. 본인 또한 ‘아무도 아닌 자’로 이행하는 사태의 항구적 실천을 묻는 질문에는 ‘Nobody’s perfect’라는 뒤샹의 대답을 인용할 수밖에 없다. 비(非)주체적 예술 활동의 사례의 자생력은 ‘마르셀 뒤샹’, ‘로버트 모리스’, ‘가브리엘 오로츠코’, ‘오귀원’, ‘옥현철’, 그리고 ‘강정호’와 같이 주체적 예술 활

동 틀에 의해 ‘작가’로 규정되었던 사람들에 의해 증명되는 것이 아니라, 그러한 범주와 무관하게 단독성의 계기와 조우하게 된 아무도 아닌 자들의 실천에 의해 증명될 것이다. 주체적 예술 활동의 바깥을 고찰하는 후속 연구의 필요성이 더욱 절실해지는 까닭도 이러한 사정 때문이다.

보론

1. 개요

본 연구는 무명(無名)의 예술 활동을 무명의 담론으로 나타내고자 하는 지향 때문에, 연구의 시초가 되었던 두 편의 글을 논문에 실지 않았다. 그 중 하나는 본인이 직접 겪었던 비(非)주체적 예술 활동의 경험을 다루고 있고, 다른 하나는 본인에게 비(非)주체적 예술 활동을 독립된 담론으로 인식시켰던 커다란 영향을 끼쳤던 타인의 논설(論說)을 다루고 있다. 두 글은 최초에 논문의 ‘들어가는 말’과 ‘서론’으로 각각 기술되었으나, 내용의 과도기적 성격과 무명의 예술 활동을 ‘본인의 경험’과 ‘타인의 논설’을 통해 고찰하는 데에서 발생하는 갖가지 모순점 때문에, 그간의 연구를 한 편의 논문으로 구성하는 과정에서 최종적으로 제외되었다.

하지만 두 글은 본 논문이 어떠한 계기를 통해 ‘지금 여기’에 현상하게 되었는지를 구체적으로 드러낸다. 특히 두 글은 과도기적 성격과 모순점에도 불구하고 ‘비(非)주체적 예술 활동’이라는 주제가 어떻게 ‘본인’이라는 한 연구자에게 박사 논문으로 다룰 수 있는 하나의 전망이자 패러다임으로 다가왔는가를 전달한다. 실제로 두 글은 독자(讀者)들이 접근하기 용이한 담론의 지점에서 출발하여 비(非)주체적 예술 활동의 난제(難題)에 이르고 있고, 본 연구를 진행시켰던 동기(動機)들이 어떻게 형성되었는지도 투명하게 노출하고 있다.

그래서 본인은 본 논문의 이해를 돕기 위해 두 글을 보론의 형식으로 첨부하였다. 그 글들의 표제는 아래와 같다.

- 1) 작품에서 작품으로
- 2) 로버트 모리스의 ‘필알리아스(Philalias)’론(論)

첫 번째 글인 「작품에서 작품으로」는 본인이 행위의 층위에서 비(非)

주체적 예술 활동과 조우(遭遇)했던 경험을 나타낸 것이다. 본인은 2014년 여름, 논문 자격시험을 위해 미술 대학 복도에서 ‘전시’를 준비하다가, 문득 본인의 ‘작품’이 7년 전 같은 장소에서 있었던 ‘작품’의 반복임을 자각하게 되었다. 본인은 이 사건을 계기로 ‘비(非) 주체적인 예술 활동’이라는 범주에 대한 실질적인 밑그림을 그리게 되었다.

두 번째 글인 「로버트 모리스의 ‘필알리아스(Philalias)’론(論)」은 본인이 ‘비(非)주체적인 예술 활동’을 하나의 독립된 담론으로서 인식하게 된 계기가 되었던 글로서, 로버트 모리스(Robert Morris)가 1989년에 발표한 논설인 「Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories (or Interruptions)」을 분석하고 있다. 로버트 모리스는 이 글에서 모더니즘 담론과 사회정치적 담론과 구분되는 제3의 담론에 대해 진술한다. 모리스는 ‘타자에 대한 사랑’이라는 뜻을 지닌 ‘필알리아스(Philalias)’라는 용어로서 그 담론을 명명하는데, 이 때 그가 ‘필알리아스’의 속성으로 거론했던 ‘의명성’, ‘불연속성’, ‘우발성’, ‘반(反)양식성’ 등은 본 논문의 주제인 ‘비(非)주체적인 예술 활동의 사례’를 구상하는데 중요한 토대가 되었다.

그리고 「로버트 모리스의 ‘필알리아스(Philalias)’론(論)」과 더불어, 로버트 모리스의 「Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories (or Interruptions)」의 한글 번역문과 영어 원문을 부록으로 첨부하였다. 로버트 모리스의 이 논설은 비(非)주체적 예술 활동에 대한 논의가 본 논문에만 국한된 것이 아니라 현대 미술의 장(場)에서 이미 오래전부터 내재되어 있었음을 증명하며, 본 논문의 외연을 확장시켜 준다.

2. 작품에서 작품으로



1. 2014년 본인은 《흰 실에 매달린》이라는 표제로 서울대학교 미술대학 복도에서 전시를 가졌다.



2. 《흰 실에 매달린》에 설치된 네 개의 구조물에는 본인이 거리에서 조우(遭遇)했던 사물들이 매달려 있었다.



3. 본인은 《흰 실에 매달린》을 제작하기 8년 전인 2006년 미술대학교 복도에 《육망의 신전》이란 표제의 인체 형상 연작(連作)을 설치하였다가, 학교 사정에 의해 전시 장소를 야외로 변경하였다.



4. 《욕망의 신전》 2006년, 부분



5. 《욕망의 신전》 2006년, 부분



6. 《그림자의 몸》 갤러리 무이, 2010년

본인은 2014년 여름, 5m 높이에서 수직으로 내린 하얀 세사(細絲)에 매달려 있는 일상의 사물을 <흰 실에 매달린>이란 제목의 작품으로 나타냈다. 그 작품은 각목과 합판으로 조립해 놓은 면적 45×45cm 높이 580cm의 목재 구조물로서, 지면에서 수직으로 솟아 있는 각목 프레임의 최상단에 정방형의 나무상자를 부착시켜 놓은 것이었다.

그러한 외형(外形)을 바탕으로 본인은 최상단의 나무상자에서 흰 실 한 가닥을 아래로 내리고, 그 실의 끝머리에 휴지 뭉치, 비닐 조각, 과자 껍질 등 길거리에서 채취한 사물을 매달아 그것이 미세한 공기의 흐름에도 반응하여 실과 함께 유동하도록 했다. 그 작품은 하나의 구조물로 완결된 것이 아니라, 규격은 같지만 각기 다른 사물을 매달고 있는 네 개의 구조물이 한 세트가 되어 인접한 공간에 일정한 짜임을 이루며 배치되는 형식을 취했다. 그리하여 거대한 높이로 솟아 있는 각목의 구조물 사이로 관객의 동선(動線)을 만들고, 일상의 맥락에서 떨어져 나온 사물의 형태를 최대한 생경하게 접하게끔 눈높이의 허공에서 그 사물이 낯선 모습으로 떠다니도록 했다.

그 작품은 모종의 감각적인 확신에 의해 제작되었지만, 동일한 시기에 제작된 본인의 다른 작품들에 비교해 보았을 때 모티프가 불분명하였다. 특히 그 작품에서 6m 높이에 육박하는 수직적인 구조물이 나타내는 속성은, 수평적인 외형에 흩어지거나 쌓여있는 형식을 취했던 다른 작품들과 선명한 대비를 이루었다.

물론 그 작품의 구조물에서 나타난 긴장된 상승 이미지는 일상의 사물을 매달고 있는 흰 실의 이완된 하강 이미지에 의해 상쇄되었다. 하지만 이때에도 상승과 하강의 이미지 사이에 위치한 일상의 사물은 다른 작품에서처럼 관객의 시선을 무심하게 만들기보다는, 오히려 관객으로 하여금 그것의 형태와 운동을 일종의 스펙터클로 보이도록 했다.

이처럼 그 작품은 상반된 요소가 공존하는 양상을 나타냈다. 하지만 본인은 그 작품이 품고 있는 모호한 속성을 관찰하여 기술할 수는 있지만, 왜 그러한 속성이 작품에 자리 잡았는지 파악할 수 없었다. 그러나 본인

은 동일한 시기에 제작된 여러 작품들 가운데 그 작품이 본인의 예술 활동에 나타났던 변화의 실마리를 품고 있는 것으로 간주했다. 이러한 판단 또한 감각의 영역에서 이루어지는 막연한 직관에 의한 것일 뿐이었다.

당시 본인은 2010년에 있었던 첫 개인전¹²⁵⁾ 이후 맞닥뜨리게 되었던 침체에서 벗어나기 위해 노력하고 있었다. 미술대학에 입학했던 2003년부터 석사과정을 마치고 개인전을 가졌던 2010년까지 본인은 줄곧 인체 형상을 재현하는 예술 활동에 매진하였다.

그 시점까지 본인의 예술 활동은 미술 대학이라는 제도에 기반을 두고 이루어졌다. 예술 활동이 이루어지는 시간과 공간의 짜임, 예술 활동이 언표 되는 방식, 예술 활동을 공유하고 가치를 부여하는 집단의 성격 등 모든 층위가 미술 대학이라는 제도 속에서 완결되었다.

그러한 여건 속에서 본인이 추구하였던 예술 활동의 목적은 자기 고유한 단독성(singularity)의 회복이었다. 하지만 그 때 본인은 단독성과 정체성의 차이를 인지하지 못했고, 그 두 개념을 연동되는 것으로 파악하였다. 그 결과 단독성의 회복이 곧잘 정체성의 회복으로 혼동되었고, 현실 체제에서 자신에게 부여한 정체성을 강화하고 확대하는 행위를 유일무이한 단독성에 접근하는 예술 활동이라고 생각하게 되었다. 그 때문에 본인은 제도에서 부여하는 예술 활동의 형식을 그대로 따르면서도, 자신이 추구하는 단독성에 접근할 수 있다고 생각했으며, 작가로서 작품을 제작하는 일에 별다른 문제의식을 느끼지 않았다.

당시 본인은 인체 형상작업이라는 특정한 형식의 토대 위에 작업에 전념할 때 느껴지는 자기 충족감의 심도에 천착하고자 했다. 왜 인체의 재현이라는 오래된 주제에 흠을 빚고 소성(燒成)하는 전통적인 제작방식을 계속 고수하고 있느냐는 질문을 받았을 때, 본인은 자신에게 중요한 것은 작업을 할 때의 절실함의 강도(強度)이지, 주제와 제작방식의 선택이 아니라고 답했다. 하지만 형상 작업이 계속 진행될수록 ‘단독성의 회복’이라

125) 강정호, 《그림자의 몸》 갤러리 무이, 2010년

는 목표는 더욱 견실해지기보다 모순적인 분열의 양상을 띠었고, 학교라는 제도와 결부되어 있는 주제와 제작방식은 부차적인 요소가 아니라 ‘절실함’의 조건이 되었다. 본인은 자신의 인체 형상작업이 단지 미술대학에 재학 중인 학생이라는 현실적인 조건에 최적화된 작업 방식이라는 것을 점차 깨닫기 시작했다. 하지만 작업을 하는 절실함의 강도를 유지한 채, 졸업 후에 처하게 될 현실적인 조건에 적합한 작업 방식으로 신속하게 이행하지 못했다. 그러기 위해서는 자신의 목표를 과기하거나, 그것을 작가라는 정체성의 인정투쟁 속에 수렴될 수 있는 방식으로 변형시켜야 했는데, 본인은 두 가지 모두에 주저했고, 그것을 실행시킬 수 있는 능력도 없었다.

그처럼 막다른 골목에 다가가고 있는 본인에게 어렴풋한 방향을 제시하였던 것은, 예술 활동을 할 때 스치듯이 경험하게 되는 모종의 생경한 느낌이었다. 그것은 당시 본인의 표현을 빌면, ‘자아가 자신의 이름에서 해방되는’ 이완의 경험이었는데, 주로 덩어리 상태의 점토를 손으로 빚어가는 초기에 순간적으로 생성되었다가, 점토가 형태를 띠기 시작했을 무렵에 여운을 남기며 스러지는 실체 없는 느낌이었다. 본인은 작업에 전념할 때 우연히 도래하는 그 느낌에 주목하였으나, 내 의지의 결과물이라 할 수 없는 그 느낌을 단독성의 회복이라는 목표를 지닌 예술 활동과 연결시킬 수 없었다.

더욱이 그 느낌에 내재되어 있는 유연성, 익명성, 비(非)주체성은 당시 본인이 명확히 의식하지 못한 채 연루되어 있었던 주체중심적인 세계관에서는 자기 진정성이라는 가치와 순조롭게 어울리지 못했고, 어떤 측면에서는 완전히 대립적이기도 했다. 결국 본인은 미술대학을 졸업하고 첫 개인전을 치렀던 시기까지 인체 형상을 재현하는 예술 활동에 계속 머물렀고, 그러한 과정에서 단독성 회복의 당위성과 절실함을 대부분 소진하였다.

첫 개인전을 치르고 난 2010년 이후 본인의 창작활동은 일 년 이상 유

보되었다. 본인은 작업을 할 때 스치듯이 경험되었던 비(非)주체적인 ‘그 느낌’이 과연 미술 창작과 접속 가능한 것인지를 선행하는 역사적 사례를 통해 가늠하고 싶었다. 이를 위해 본인은 19세, 20세기 미술의 역사 전반에 대한 탐색을 오랜 기간 지속할 수밖에 없었는데, 본인에게 가장 영감을 주는 사례로 포착되었던 것은 마르셀 뒤샹의 예술 활동이었다. 그가 제시한 개념은 자아가 순간적으로 이완되는 생경한 그 느낌과 공명할 수 있는 일종의 지평처럼 다가왔다. 본인에게 마르셀 뒤샹은 특정한 사람의 이름이라기보다는 그 느낌을 창작활동에 수렴시키는 특이한 지점으로 기능하였다. 본인은 마르셀 뒤샹이라는 지점을 실마리로 삼아 아방가르드 미술의 비(非)주체적인 갈래와 접속할 수 있었고, 인정투쟁의 패배 이후에도 재개될 수 있는 예술 행위의 가능성을 타진할 수 있었다.

당시 본인은 뒤샹의 방법론을 좇아 일체의 제작 행위를 유보시킨 채, 자신의 의식과 감각을 이완시키는 행위를 시험하였다. 그것은 자신의 의식과 감각이 놓여 있는 지금 여기가 일상적인 시공간에서 절대적으로 이탈되어 있다고 가정하고, 마치 갓난아이가 사물과 공간과 시간을 감각하고 의식하듯이 자신을 아무런 코드가 전제되지 않은 공백 속에 놓는 행위였다. 물론 이러한 영도(零度, zero point)는 단지 가정될 뿐 실현이 불가능한 것이었다. 하지만 이러한 영도에 이르려고 하는 시도 속에서 본인의 의식과 감각은 비로소 정체성의 호명(呼名)에 종속되어 있는 주체의 울타리를 벗어날 수 있는 기회를 얻게 되었다. 본인은 주체의 능동성이 대폭 감소되어 있는 의도된 무관심의 상태에서, 지극히 평범한 일상의 사물들이 생경한 진동을 일으키며 지금, 여기에 놓여 있는 본인의 의식과 감각에 파문을 일으키는 것을 지속적으로 경험하였다.

본인은 특히 거리에 버려진 사물들을 보는 것을 즐겼는데, 일상의 쓰임새와 소유권에서 이탈하여 거리의 수평적인 흐름에 던져진 사물들의 코드 없는 움직임은 의도된 무관심의 상태에 진입하게 만드는 좋은 촉매가 되었다. 처음 접하는 것 같이 낯설게 드러나는 버려진 사물의 형태, 무게, 밀도는 본인에게는 단순히 감각과 의식을 이완시키는 것 이상의 고요한

해방감으로 다가왔다. 물론 그 사물들은 곧 쓰레기라는 단일 코드로 분류되어 거리에서 사라질 운명이었지만, 본인에게는 그러한 일률적인 사라짐마저도 자신이 느끼는 특유의 해방감을 고취시키는 요인으로 수용되었다.

본인은 사물을 의도적 무관심의 상태에서 바라볼 때 자신이 느끼게 되는 고요한 해방감에서, 아무 생각 없이 점토를 빚을 때 스쳤던 그 느낌과 유사한 생경함을 느꼈다. 마땅한 실체를 찾을 수 없었던 그 느낌과 달리 고요한 해방감은 버려진 사물이라는 구체적인 대상을 가지고 있었다. 물론 버려진 사물을 대면할 때 마다 매번 그러한 해방감이 찾아오는 것은 아니었다. 그러한 순간은 드문드문 의식의 허를 찌르며 찾아왔다. 하지만 그러한 해방감이 생성되는 순간에 본인은 자신이 경험하는 시공간이 어디로 연결되어 있는지 인식하고자 애썼다. 하지만 그 느낌을 탐색할 때와 마찬가지로 의식적 추론에 의한 몇 가지 장면만이 떠오를 뿐, 고요한 해방감이 인식을 지연(delay)시키고 있는 망각된 기억이 무엇인지는 본인에게 여전히 불투명했다.

<흰 실에 매달린>은 즉흥적인 직관에 의해 만들어진 작품이었다. 이 작품의 흰 실이 매달고 있는 일상의 사물들은 모두 본인에게 고요한 해방감을 느끼게 했던 ‘버려진 사물’들을 실재로 가져온 것이다. 하지만 이 작품은 버려진 사물에서 촉발되는 고요한 해방감을 전달하는 것을 목적으로 하지 않았다. 이 작품은 특정한 공간에서 수직으로 솟아 있는 네 개의 각목 구조물을 만들고 싶다는 막연한 충동에서 시작되었다.

그 곳은 인공조명으로 밝혀진 화이트 큐브가 아니라, 자연광이 충분하게 들어오는 미술대학의 1층 복도였다. 6m의 높이에 이르는 각목 구조물 네 개를 그 공간에 배치하면서 본인은 묘한 기시감(既視感)을 느꼈는데, 본인은 그것이 거리에서 버려진 사물이 유동하는 광경을 볼 때 느끼는 확장된 공간감과 관련이 깊다고 생각했다. 높은 천장에 풍부한 햇살로 밝혀진 그 장소는 그러한 기억을 선명하게 환기시키는 것이 사실이었다. 흰 실에 ‘버려진 사물’을 매달겠다는 결심을 한 것도 그런 사정 때문이었다.

더구나 ‘버려진 사물’은 <흰 실에 매달린>과 함께 전시된 본인의 다른 작품들과도 일맥상통하는 점이 있어, 이 작품의 위화감을 감소시킬 수 있었다.

그러나 천장에 닿을 듯 높이 솟아 있는 수직의 구조물에 매달려 있는 ‘버려진 사물’은 환하게 밝혀진 허공 속에 생경한 진동을 나타내는데 성공했지만, 거리에 놓여 있을 때의 속성을 대부분 상실하였다. 우선 그것은 지면을 타고 흐르는 자기 고유의 수평적인 움직임을 잃었고, 시선 높이까지 끌어올리는 바람에 그것이 바닥에 놓였을 때 나타났던 무게감과 부피감이 크게 굴절되어 버렸다. 무엇보다 그것은 수직적인 구조 속에 내걸려 전시됨으로써, 나타남과 사라짐이 불가능한, 특정한 구조에 종속된 사물이 되어 버렸다. 여기서 고유의 속성을 잃기는 수직의 구조물도 마찬가지여서, 높이 솟은 기하학적인 구조에서 나타나는 추상적인 숭고성, 길게 내려온 흰 실이 유동하며 자아내는 기묘한 정조가 ‘버려진 사물’의 부각과 함께 크게 감소되었다.

그럼에도 불구하고 본인은 <흰 실에 매달린>에서 응결된 긴장감 같은 것을 느꼈고, 아직 인식하지 못한 어떤 의미가 내재되어 있다고 생각했다. 하지만 이러한 판단과 생각은 오직 직관에 의한 것이어서, 이를 뒷받침하기 위해서는 스스로 자신의 작품을 계속해서 관찰하는 수밖에 없었다. 그래서 설치를 모두 마친 후에도 시간을 할애하여 그 구조물이 전시된 미술대학의 1층 복도에 머물렀다.

본인은 작품을 설치할 때 느꼈던 기시감을 자주 떠올리며, 그것이 인접한 과거에 접했던 어떤 경험과 연관되어 있을까 자문해 보았다. 그러나 매번 그렇듯 이러한 의식적인 시도들은 별다른 효과를 거두지 못했다. 오히려 도움이 되었던 것은 그 곳을 우연히 지나가던 지인들과 나누었던 짧은 대화였다. 주로 “작업 많이 바뀌었네요.”라는 반응으로 시작하여, “이게 뭐죠?”라는 물음을 경유하여, “어려워요, 잘 모르겠어요.”라는 솔직한 토로로 끝을 맺는 전형성을 띤 문답이었지만, 가끔씩 본인이 의식하지 못했던 지점을 드러내는 발언도 있었다. 그 가운데 결정적이었던 것은 몇

년 만에 만나게 된 후배가 남기고 간 발언이었다. 그는 <흰 실에 매달린>을 가리키며, “다른 건 모르겠는데, 이 작업은 뭔가 궁금하게 만들고, 예전의 형 작업 같은 느낌이 들어요.”라고 말했다. 그 얘기를 들을 때는 그냥 고개를 끄덕이며 흘려들었는데, 후배가 그 장소를 떠났을 때 그 발언은 다시 상기되었다. 본인은 ‘예전 작업 중에 비슷한 게 있었나?’라고 자문하며 천천히 작품 주변을 거닐었다. 그러다 문득 본인은 자신의 의식을 맴돌았던 기시감의 정체가 무엇인지, 그리고 이 구조물이 어떠한 경험의 귀환이자 사후적 재인식인지 문득 자각하게 되었다.

그로부터 8년 전인 2006년, 본인은 같은 장소인 미술대학 1층 복도에서 수직으로 솟아 있는 자신의 작품을 배치하고 있었다. 그 작품도 네 점의 작품이 하나의 제목 아래 묶이게 되는 연작(連作)이었다. 그것은 폴리코트로 캐스팅하여 붉게 채색해 놓은 인체 형상이었는데, 모두 2m를 상회하는 크기였고, 좌대의 높이까지 더하면 거의 3m에 이르렀다. 『육망의 신전』이라는 제목의 그 연작은 본인의 학부 졸업 작품이었다. 졸업전시는 보통 늦가을과 초겨울이 맞닿은 무렵에 개최되었는데, 유독 그 해는 10월 초순에 졸업전시가 열렸다. 스무 명 남짓한 인원이 함께하는 교내 전시가 의례 그렇듯, 학생들은 작품 제작만큼이나 작품이 전시될 자리를 정하는 데 심혈을 기울였다.

그나마 다행스러웠던 것은 그 해 졸업전시는 야외전시를 겸하여 많은 작품들이 실외로 빠져나갔고, 1층 복도는 주변에 잡다한 기물이 많아 다른 학생들이 그다지 선호하는 자리가 아니었다는 점이다. 자신이 원했던 장소에서 작품 배치를 마쳤을 때, 본인은 네 개의 붉은 기둥처럼 솟아 있는 형상의 모습에 마음이 흡족했다. 졸업 작품을 제작하기 2년 전 파리의 브로텔(Antoine Bourdelle, 1861~1929) 미술관을 방문하였을 때 실내 공간에 전시된 거대한 켄타우루스 상(像)에서 감명을 받았던 적이 있었는데, 그 때 느꼈던 광활한 입체감을 다시 만날 수 있었다.

하지만 그러한 만족감은 며칠을 지속하지 못했다. 학과 사무실에서 그

작품을 실외로 옮겨달라는 연락이 왔기 때문이었다. 그 작품이 실내에 전시하기에는 너무 크고, 가까운 장소에 설치된 다른 학생들의 작품에 영향을 끼친다는 이유였다. 어쩔 수 없이 본인은 사람들의 발길이 많이 닿는 미술대학 초입에 그 형상들을 옮겼다. 그러나 예기치 않은 장소변경의 결과는 실망스러웠다. 실내에서는 그렇게 거대하고 비범하게 느껴졌던 형상들이 실외에서는 그저 작고 평범하게 보일 따름이었다. 부르텔의 작품을 연상시켰던 광활한 입체감도 제대로 발휘되지 못했다. 형상의 붉은 색체가 부피와 무게와 조용하며 나타내었던 미묘한 정서도 실외에서는 금세 소거되었다. 동선(動線)의 통제를 받지 않는 사람들이 대수롭지 않게 작품 옆을 지나치는 것도 실망의 큰 요인이었다.

졸업전시의 오픈일시가 그렇게 위치를 옮긴 바로 다음 날이라서, 본인은 무언가 조금이나마 개선할 것이 없을까하는 마음에 작품 곁에 오랫동안 머물렀다. 그 때 작품의 변경된 위치만큼이나 본인의 눈살을 찌푸리게 만들었던 것은 너저분한 주변 환경이었다. 10월 중순이라 일찍 떨어진 낙엽이 있었고, 쓰레기도 많았다. 청소 도구를 가져와서 보이는 대로 줍고 쓸었지만, 얼마 지나지 않아 다시 너저분한 상태로 되돌아갔다. 본인 스스로도 괜한 짓을 하고 있다는 생각이 들어 청소를 멈추고 다른 일을 했다.

하지만 다음 날 본인은 이른 아침부터 청소 도구를 들고 자신의 작품이 놓여 있는 곳으로 갔고, 청소를 시작하기에 앞서 작품의 외관을 찬찬히 살피며 반년에 걸친 작업 과정을 되새겨보았다. 그러면서 이 작품이 다른 사람들에게는 어떻게 보일까 자문해 보았다. 새벽에 가까운 시간이었지만 도서관에 가는 듯 가방을 맨 학생들이 드물지 않게 작품 곁을 지나갔다. 예닐곱 명의 학생들이 발걸음을 하였으나 작품에 관심을 보이는 이는 아무도 없었다. 대부분 결눈질만 하며 그냥 지나갔고, 그 중 두 명은 눈길조차 주지 않고 자기 길을 갔다.

본인은 청소하는 일을 잠시 뒤로 미루고 작품의 맞은편에 놓여 있는 벤치에 앉았다. 그리고 작품 곁을 지나가는 사람들을 살폈다. 그 때까지 본인

은 미술대학 내에서만 작품을 제작하고 전시하였기 때문에, 미술을 전공하지 않은 사람들 앞에 작품을 선보인 경험이 드물었다. 그런 까닭에 그 날 아침 작품 곁을 지나는 사람들은 본인이 맞이한 최초의 비(非)전공자 ‘관객’들이었다. 본인은 사람이 지날 때마다 마음속으로 숫자를 셸다.

스무 번째 행인이 지나기까지 십 분이 조금 넘는 시간이 걸렸다. 하지만 그들 가운데 작품을 감상한 사람은 아무도 없었다. 멈춰선 사람도 없었고, 천천히 걸었던 사람도 없었다. 다만 고개를 돌리고 위아래를 살피는 정도의 관심을 표명한 사람이 서넛 있었고, 대다수는 결눈질만 하고 지나갔다. 그것은 새롭게 출몰한 사물에 대한 반사적인 반응에 가까워, 작품을 바라보는 눈길이라고 말하기도 힘들었다. 물론 그러한 반응마저도 보이지 않고 지나간 사람도 있었다.

그 때 벤치에 앉아서 지나가는 사람들을 관찰했던 본인이 느꼈던 감정은 실망감이라기보다는 낯설음이었다. 6개월의 시간을 들여 작품을 제작하고, 그 위치에 대해 노심초사하며 스스로 작품을 음미하는 자신의 모습과, 새롭게 나타난 사물에 반사적인 결눈질만 던진 채 발길을 재촉하는 사람들의 모습 사이에는 당연히 커다란 간극이 있었다. 본인은 당시에는 느껴지기만 할 뿐, 해석이 불가능한 양가적인 낯설음만 떠안은 채 벤치에서 일어났다.

본인은 다시 작품 곁으로 가서 빗자루를 들고 청소를 시작했다. 그 날엔 험오와 배척의 대상이었던 쓰레기와 낙엽은 조금 다른 뉘앙스를 띠고 빗자루에 떠밀려 다녔다. 본인은 그 날 아침 햇살을 받으며 보도 위를 한가롭게 굴러다녔던 휴지조각과 과자껍질의 몇몇 형태, 부피, 질감을 아직도 꽤나 구체적으로 기억한다. 당시에는 그것을 쓰레기와 구분되는 ‘사물’이라 생각하지 못했다. 그것은 그저 조금 다른 느낌의 ‘쓰레기’로 받아들여졌다. 그랬기 때문에 본인은 별다른 거리낌 없이 청소를 마칠 수 있었다. 본인은 여전히 자신이 3m 높이로 빚어 올린 인체 형상의 세계에 속해 있다고 생각했고, 그 세계 속에서 진정성에 매진하는 삶을 계속 버텨낼 수 있다고 자신했다. 하지만 미술 작품에 전혀 관심이 없는 스무 명

의 행인들과 ‘조금 다른 느낌’의 쓰레기가 한가롭게 유동하는 세계도, 한 발짝 거리를 두고 보았을 때 결코 천편일률적이라고 폄하할 수 없는 낯선 감각과 생경한 여백으로 충만해 있다는 사실을 그날의 ‘사건’을 통해 어렵듯이 느끼게 되었다.

<흰 실에 매달린>이 본인의 과거 작품을 연상시킨다는 후배의 발언은 동일한 장소(미술대학 1층 복도), 동일한 형태(수직성), 동일한 숫자(네 개의 연작)라는 연결고리를 통해 8년 전에 제작되었던 작품인 <욕망의 신전>을 상기시켰고, 그것의 전시장소 변경으로 인하여 본인이 겪었던 사건에 대한 기억을 일깨웠다. 그것은 이른 아침 실외에 놓인 작품 주변을 청소하면서 느꼈던 낯설음에 대한 기억이었는데, 사후적으로 재인식된 그 기억 속에는 4년 후 본인 작품에 나타나게 되는 변화의 원인이 되는 외상(外傷)적인 균열이 드러나 있었다. 그 때 본인이 벤치에 앉아 관찰하였던 행인들의 무관심, 다시 청소를 할 때 감지하였던 쓰레기의 조금 다른 느낌은 그 당시에는 파악할 수 없는 낯설음으로 스쳐갔으나, 오랜 시간 본인의 감각 속에 잠복하였다가 8년 후 ‘의도된 무관심’과 ‘고요한 해방감’으로 되살아나 <흰 실에 매달린>에 첨부된 ‘버려진 사물’을 통해 현실 속에 회귀하였다.

불현듯 찾아온 사후적 재인식의 사건이 도래할 때 본인이 느꼈던 쾌감은 잘 모르고 있었던 것을 파악했을 때의 정복감이나 자아고취감이 아니라, 오히려 주체 혹은 자아의 강고한 주권(authority)에서 벗어나 세계를 더욱 선명하게 바라볼 수 있게 되는 홀가분한 각성의 느낌이었다. 그러나 그것은 종착역에 닿았다는 의미 완결의 성취감이 아니라, 다시 출발점에서서 모든 일들을 ‘조금은 다르게’ 되풀이할 수 있다는 의미 생성의 설렘이었다. 그러나 이 때 생성되는 의미는 오로지 수미일관된 주체의 의식이 망각될 때에만, ‘사물들이 부조리하게 충돌하는 가운데 새로운 의미가 항구적으로 생성되는 세계의 놀라움’¹²⁶⁾을 보여준다. 그런 까닭에 그것은

126) Robert Morris, “Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides

망각된 의미의 각성임과 동시에 새로운 각성을 위한 능동적 망각의 시도이다. 만약 주체가 각성된 기억을 현재적인 생성력이 제거된 일종의 유물처럼 화석화시켜 의식적 자아의 확장에 사용한다면, 그 ‘놀라움’은 금세 사라질 것이다. 주체는 스스로 비(非)주체가 되는 능동적인 망각의 시도 속에 비로소 사후적으로 재인식된 기억을 새로운 의미가 생성되는 사건으로 다시 한 번 경험하게 되고, 매번 되풀이하면서도 새로운 의미를 얻을 수 있는 반복의 역학(力學)을 익히게 된다.

이 때 이루어지는 것은 ‘나, 너, 그/그녀, 우리, 그들’과 같은 인칭을 가진 주체와 무관하게 실행되는 ‘비(非)인칭적 차이의 운동’으로서의 예술 활동이다. 이와 같은 예술 활동을 지향하는 ‘작가’는 쉽게 이해하기 힘든 역설 속에 접어들게 된다. 그는 ‘작가’로서의 모든 주권(authority)을 망각함으로써 창작을 실행하고, ‘작품’이 완성되는 것을 끝없이 지연함으로써 ‘작품’을 제작하게 된다. 그의 예술 활동은 결국 ‘비(非)주체적 사건’으로서 생성되는 예술 작품을 있는 그대로 수용하는 행위로 귀결되는데, 이는 작가라는 ‘주체’와 작품이라는 ‘객체’ 없이는 제대로 기능할 수 없는 오늘날의 제도와 시장의 현실에서는 쉽게 모습을 드러내지 않는 낮은 창작활동이자 이질적인 예술 담론이 된다.

<흰 실에 매달린>이란 ‘작품’을 통해 본인은 스스로 의식하지 못한 사이 자신이 이미 ‘비(非)주체적 사건의 생성’으로서의 창작활동에 참여하고 있다는 것을 자각하게 되었고, 그것의 고유한 속성에 따라 ‘의도된 무관심’과 ‘지연’을 본인의 주요한 작업형식으로 삼고자 했다. 하지만 이러한 시도는 오늘날의 일상에 보편적인 생활감정으로 확산되어 있는 감각과 사유의 마비로 인한 무관심, 목적을 이루고자 하는 강박과 초조에서 비롯되는 지연과 쉽게 구분되지 않음으로써, 일상의 카오스에서 벗어날 능력이 없는 자의 실없는 궤변으로 오인될 위험에 처한다. 사실 ‘비주체적 사건

as Allegories(or Interruption)”, *Continuous project altered daily* (The MIT Press, 1993), p.276

의 생성’으로서의 창작활동은 후기 산업사회의 삶에 필연적으로 나타나는 병증(病症)인 감각과 사유의 마비와 합목적성에 대한 강박과 초조가 이완되고 해소될 수 있는 ‘영(零, zero)’의 지점을 드러내고자 하는 운동이다. 여기에서 ‘무관심’과 ‘자연’은 일종의 동종요법(同種療法)으로 사용되지만, 그러한 처방의 효과는 기다림 속에 우연히 확인되는 것이기에 그 용례(用例)의 차이는 눈에 띄지 않는다.

오늘날에도 공인된 형식의 ‘작품’ 제작에 시간과 정성을 쏟으며 배타적인 전문성을 키워가는 ‘작가’들은 다수(多數)이다. 그들에게 망각과 사후적 재인식 사이에서 언제나 새롭게 시작하는 예술 활동은 자신들이 공들여 획득하고 있는 사회문화적 특권을 교란하고 흠집 내는 행위일 따름이다. 그래서 그들은 그러한 예술 활동과 그것에 참여한 사람들을 예술의 영역 바깥으로 배제시키고자 한다. 사실, 작품이라 부를 수 있는 완성품도 작가라 부를 수 있는 주체도 모호한 그 활동은 각별한 적대행위 없이도 쉽게 ‘예술 아닌 것’으로 배제된다.

문제는 이처럼 ‘작가’, ‘작품’, ‘전문성’이라는 항목과 별개로 존재하는 ‘비(非)주체적 사건의 생성’으로서의 창작활동’이 미술사에 등재될 수 있는 예술담론의 형태로 항상 예술의 영역 속에 머물러 왔었고, 심지어는 ‘아방가르드 미술’과 같은 고유명사에 의해 범주화되기도 했다는 것이다. 이미 반세기 전에 마르셀 뒤샹이라는 이름이 피카소와 동렬(同列)에 놓여 당대 미술가들에 대한 영향력을 다투었던 상황은 분명 ‘작가’, ‘작품’, ‘전문성’이라는 항목의 정당성이 이미 오래 전부터 ‘비(非)주체적 사건의 생성’으로서의 창작활동’에 의해 위협받아 왔음을 나타내고 있다.

그렇다면 ‘비(非)주체적 사건의 생성’으로서의 창작활동’은 일상에서 야기되는 오인(誤認)과 ‘작가’, ‘작품’, ‘전문성’의 항목에 의거한 창작활동과의 대립을 딛고 현대 미술의 장(場)속에 확고하게 영역을 구축한 것인가? 본인은 그렇지 않다고 생각한다. 이제까지 이루어진 ‘비(非)주체적 사건의 생성’으로서의 창작활동’의 미술사적인 등재와 예술담론으로서의 범주화는 불완전할 뿐만 아니라, 그것의 고유한 속성과 어긋나는 경우가 많았다.

고질적으로 반복되었던 병폐는 ‘작가’, ‘작품’, ‘전문성’이라는 항목을 효율적으로 비판하기 위해, 작가와 작품의 자리가 본질적으로 비어 있는 비(非)주체적 사건을 작가와 작품의 관계로 환원시켜 논하는 관행이었다. 특히 ‘아방가르드 미술’과 같이 폭넓게 수용되는 범주에서 흔히 나타나는 천재적(혹은 신화적) 작가와 익명적(혹은 우연적) 창작행위의 병치는, 그 범주가 다루는 사건의 비(非)주체성을 천재적 인물의 비범한 역(逆)발상 정도로 왜곡시킨다. 이 때 ‘작가’, ‘작품’, ‘전문성’이라는 항목은 단지 의심 될 뿐 온존하고, 비(非)주체적 사건은 현대 미술에 다양성을 부여하는 일회적인 해프닝으로 소진될 따름이다.

본인은 ‘비(非)주체적 사건의 생성으로서의 창작활동’에 참여하면서, 이것이 특정한 ‘작가’, ‘작품’, ‘전문성’이라는 항목으로 환원될 수 없을 뿐만 아니라, 특정한 공간과 시간 속에 전시될 수도 없음을 점차 깨닫게 되었다. 그리고 본인은 이것이 망각과 사후적 재인식의 과정 전체를 포괄하는 시간과 공간, 개인적 독백과 공개적 진술, 물리적 노동과 정신적 사유, 자아의 시점과 타인의 시점, 의미의 생성과 오인(誤認) 등 사건의 비(非)주체적 생성과 관련된 삶의 모든 파편들이 집적되어 있는 사례(事例)의 형태로서만 표현되고 전달될 수 있다는 생각을 갖게 되었다. 예컨대, 마르셀 뒤샹과 자전거 바퀴는 그 자체로는 결코 그것이 ‘비(非)주체적 사건의 생성’이었음을 증명하지 못하지만, 1913년의 있었던 행위의 의미를 반세기 후에 진술하는 뒤샹의 인터뷰와 그것의 물리적 제작과 내면적 감상, ‘원본’의 상실과 복제본의 제작 등의 파편이 모여 하나의 사례를 구성함으로써 비로소 타인에게 표현되고 전달될 수 있는 상태에 놓인다. 본인이 이 글에서 나타내었던 ‘2006년 가을의 이른 아침에 촉발된 비(非)주체적 사건의 생성’ 역시 사례의 계기로서 공공(公共)의 장(場)에 놓인 것이다.

3. 로버트 모리스의 ‘필알리아스(Philalias)’론(論)

로버트 모리스(Robert Morris)는 1989년에 20세기 예술 담론의 계보를 현재의 시점에서 반추하는 글¹²⁷⁾을 발표한다. 글의 서두에서 모리스는 ‘예술이 다루는 대상은 그것이 결부되어 있는 기호 체계의 그물망에 의해 총체적으로 매개되어 있다’¹²⁸⁾고 말하며, 자신의 관심이 작가와 작품에 초점을 두는 양식과 이론을 검토하는데 있는 것이 아니라, 다양한 층위의 기호들이 상호작용하며 일정한 짜임을 이루고 있는 예술 ‘담론(discourse)’을 드러내는 데 위치해 있음을 밝힌다. 이어서 모리스는 ‘20세기 예술 담론의 형성에 영향을 끼친 힘(power)¹²⁹⁾’에 대한 의문을 제기하며 자신의 글이 지향하는 바가 단지 예술 담론을 드러냄에 그치지 않고, 한 세기에 걸쳐 예술 담론 전반에 포괄적으로 작용하였던 힘의 실체를 파악하는 데까지 나아간다고 예고한다.

모리스는 자신이 글을 쓰는 시점인 20세기 후반이, ‘후기 자본주의 사회에서의 예술의 본성을 고려하였을 때, 줄곧 현시되어왔지만 빈번하게 억압되었던 어떤 특정한 힘들이 승리를 거둔’ 상황이라고 판단하며, 그 때문에 예전까지는 확보할 수 없었던 20세기 예술에 대한 거시적 시점이 마련되었다고 말한다. 20세기 초 중반까지 양가적인(ambivalent) 속성¹³⁰⁾을 지닌 것으로 파악되었던 자본주의 사회의 힘이 결국 특정한 방향으로 귀결을 보았고, 그 힘의 결정되지 않은 성격 때문에 다채롭게 전개되었던

127) Robert Morris, “Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories(or Interruption)”, *Continuous project altered daily* (The MIT Press, 1993), p.259~286

128) 위의 글. p.261

129) 이 글에서 모리스가 ‘power’는 ‘권력’이란 단어에 가까운 의미를 지닌다. 그러나 한국어의 ‘권력’은 ‘정치에서 행사되는 힘’이라는 의미가 강해, 여기서 ‘power’가 뜻하는 포괄적인 뉘앙스를 적절히 표현하지 못한다. 그래서 오늘날의 니체 번역자들이 ‘Macht’를 권력이라 옮기지 않고 ‘힘’으로 옮기듯이, 다분히 니체적인 맥락을 지니는 단어인 ‘power’를 ‘힘’으로 옮긴다.

130) 모리스는 여기서 발터 벤야민의 예를 든다. 벤야민은 자신의 유명한 「기술복제시대의 예술작품」(1935)이란 글에서 예술작품의 아우라를 파괴하고, 작품의 제의가치를 전시가치로 대체하는 자본주의 산업화의 위력을 퇴행이나 진보 어느 한 쪽에 치우치지 않은 ‘양가적’인 시선으로 바라본다.

20세기 예술담론의 스펙트럼이 결국 단일한 색채로 수렴되었다는 것이다. 모리스는 그 힘을 상업주의(commmercialism)라는 단어로 구체화시킨다. 그는 20세기 예술 담론의 산파역할을 하기도 했던 그 힘의 이와 같은 경직된 귀결이 ‘현 시점’의 예술 담론의 지형을 어떻게 재편하고 있는지 탐색하고자 한다. 이러한 과정에서 모리스가 추적하는 그 힘의 시원(始原)은 ‘서구적 로고스(Logos)’라는 광의(廣義)의 개념으로까지 소급된다.

그러나 모리스는 이 글을 20세기 예술 담론에 대한 체계적인 논설(論說)로 구성하는 것이 아니라, 논설의 한 단락이 끝날 때마다 자신의 자전적인 방백(傍白)을 알레고리로서 삽입하는 독특한 구성을 취한다. 논설의 전개에 있어 연역적인 추론과 변증법적인 종합의 방법을 거의 사용하지 않는 이 텍스트는 특정한 범주에 종속되지는 않지만 일정한 무리를 이루고 있는 술어들의 계열을 통해 의미를 산출한다. 이 글이 나타내는 의미는 최초엔 텍스트의 표면에 드러나 있는 계열¹³¹⁾ 속에 모습을 드러내지만, 글이 진행됨에 따라 텍스트의 이면에 잠재되어 있는 또 다른 계열¹³²⁾ 속에 재편성된다. 모리스가 독자에게 전달하고자 하는 ‘의미’는 이와 같은 계열의 전이(轉移) 속에 드러난다. 하지만 이와 같은 의미의 포착은 필자의 체계적인 안내에 의해 이루어지는 것이 아니다. 그것은 독자가 직접 텍스트에 참여하여, 텍스트 속에 편재되어 있는 파편들을 하나하나 채취할 때 비로소 결집되는 것이다.

이 텍스트에 명시된 20세기 예술 담론은 모리스에 의해 세 가지로 분류되는데, 그가 제시하는 예술 담론은 단일한 명칭으로 규정되는 것이 아니라, 일정한 계열을 이루는 어휘군(群)으로 나타낸다. 이를 정리해 보면 아래와 같다.

a) 첫 번째 예술담론 : 모더니즘(modernism)-추상화(抽象化, abstraction)-

131) 이는 세 묶음으로 분류되어 있는 ‘20세기 예술담론’의 계열이다.

132) ‘로고스(logos)적 동일자/비(un-logos)로고스적 타자’의 대비된 쌍을 이루는 계열이다.

추상형식주의 패러다임(abstract-formalist paradigm)-고급 예술(high art)-
고양된 아방가르드(elevated avant-garde)-결집된 순수성(marshaled purity)

b) 두 번째 예술담론 : 사회정치적 예술(sociopolitical art) - 러시아 구
성주의(Russian Constructivism) - 반(反)칸트적(anti-Kantian) - 진리추
구적 이성주의(truth-rationality) - 비(非)양식적(un-stylistic) - 권력에
항시 초점을 맞춘 예술(art always addressed power)

c) 세 번째 예술담론 : 이름 없는 담론(unnamed discourse) 초현실주
의, 다다, 큐비즘의 콜라주, 반(反)양식적(anti-style), 의미의 붕괴(a
collapse of meaning), 부정성(negation), 거부(rejection), 비이성적
(irrational), 불연속성(discontinuity), 우발성(aleatory), 조우(遭遇, encounter),
아이러니(irony), 의도된 무관심(intended indifference)

모리스는 작가이자 이론가로서 세 가지 담론이 형성했던 예술 실천의
장(場)을 순차적으로 통과해 왔다.¹³³⁾ 그는 이처럼 자신이 직접적으로 경
험하였던 각각의 예술담론이 이제까지 다른 담론에 흡수 되지 않는 고유
의 짜임을 지닌 채 존속해왔다고 말한다. 하지만 그가 글을 쓰는 시점에
전면적으로 드러난 힘의 관점에서 봤을 때, 세 담론은 이제와 같이 독립
적인 위상을 유지할 수 없다. 실제로 모리스는 전혀 다른 성격의 예술담
론이 단일한 힘 속에 수렴되는 것을 증언한다.¹³⁴⁾ 특히 모리스는 20세기
를 주도했던 예술담론으로서 상호 대척점에 있었던 첫 번째 담론과 두 번

133) 로버트 모리스는 1950년대 후반 추상 표현주의 화풍을 추구하는 모더니즘 화가로서
작품 활동을 시작했고, 1960년대에는 미니멀리즘이라는 ‘예술담론의 교차로’에서 작가
이자 이론가로 이름을 알렸다. 1970년대에는 비판적 사회의식을 직접적으로 실천하는
활동을 벌였으며, 1980년대에는 알레고리적이고 묵시록적인 구상(figurative) 작품을
지속적으로 발표하였다. 그리고 20세기가 종반에 이른 시점인 1989년¹⁾에 모리스는 특
정한 정체성을 가진 작가로서 스스로를 드러내기보다, ‘작가’라는 주체(主體)의 한계를
더욱 심층적으로 회의하는 작가가 된다. 그리고 1994년의 회고전 이후 모리스는 ‘예술
계는 나 없이도 충분히 소란스럽다’라는 발언과 함께 준(俊)은둔 상태에 돌입한다.

134) 모리스는 60년대의 미니멀리즘, 70년대의 자기분열적인 예술, 80년대의 차용예술이
결과적으로는 상업주의에 귀속되었다고 말한다.

째 담론이 점진적인 쇠락을 거쳐 그 힘에 유사하게 수렴되는 현실을 언급하며, 그 배후에 통합성(unity)과 지속성(continuity)에 대한 욕망이 동일하게 작용하고 있다고 말한다. 심지어 그는 세 번째 담론의 경우에도 그것이 특정한 이념이나 형식을 고수하고자 하는 태도를 취할 때엔 그 힘에 포섭된다고 말한다. 모리스는 이처럼 세 계열의 예술 담론에 두루 표출되는 동일성(the same)에 대한 추구에서 서구적 로고스(Logos)의 오래된 신화를 읽어낸다. 모리스는 로고스에 근거한 계몽주의적 기획으로 문을 열었던 20세기가 얼마만큼 용서할 수 없는 재앙으로 점철된 ‘어두운 세기(dark century)’였는지 상기하면서, 동일성의 추구에 기반을 두고 있는 일련의 예술담론이, 서구적 로고스의 현재적 양태(樣態)인 상업주의에 수렴되는 모습을 나타낸다. 특히 모리스는 후원(support), 생산(production), 소비(consume), 순환 능력(circulatory capacity)과 같은 경제학의 어휘를 사용하여 예술 담론이 후기 자본주의의 현실 속에 ‘통합되고’ ‘지속되기’ 위해 미술제도, 미술시장, 미디어와 같은 지배 기구와 체류하게 되는 상황을 묘사한다.¹³⁵⁾ 이로써 모리스는 자신이 글을 쓰는 시점의 예술이 어떠한 속성의 기호 체계의 그물망과 결부되어 있는지 직간접적으로 드러낸다.

모리스는 이처럼 서구적 로고스에서 발원하여 현실을 압도하는 ‘힘’에 대한 예술의 대응책으로, 첫 번째 예술담론이 취했던 칸트적인 초연함도 두 번째 예술담론이 취했던 마르크스-레닌주의적인 사회참여도 이미 오래 전에 실효성을 잃었다고 말한다. 그에 의하면 이러한 두 가지 대응책 모두 서구적 로고스의 범주를 벗어나지 못하기 때문이다. 세 번째 담론 역시 그것이 제시하는 대응책이 의식화된 생산(productive)의 프로그램인 이상 서구적 로고스의 범주에 포섭된다.¹³⁶⁾

모리스가 자신의 글을 수미일관된 체계로서 완결 짓지 않고, 일견 혼란스러워 보이는 계열의 병치와 알레고리적 파편화로 분산시켜 놓았던 이유

135) 앞의 글. p.262

136) 앞의 글. p.280

도 여기에 있다. 로고스의 전체성(wholeness)에 수렴되지 않는 텍스트를 쓰기 위해 모리스는 ‘말하지 않음으로써 말할 수밖에 없는’ 역설적인 상황에 처하게 된다. 그는 자신의 글에서 문제를 제기하였지만, 그것에 대한 답변을 할 수가 없다. 그가 자신이 제기한 물음에 대해 수미일관한 답변을 하여, 그의 글이 하나의 통합된 체계로서 성립하였을 때, 로버트 모리스라는 저자도 그의 텍스트도 로고스의 통일성 속에 잠식되기 때문이다. 그런 까닭에 모리스는 체계를 성립시키는 주체(subject)로서의 지위를 포기하고 자신의 답변을 텍스트 속에 파편화시킨다.

물론 모리스가 파편화시킨 답변의 대부분은 그가 세 번째 담론이라고 분류해 놓은 영역 속에 집중되어 있다. 하지만 그것은 첫 번째, 두 번째 담론과 등위(等位)에 있는 담론의 범주 속에 결코 묶일 수 없다. 그래서 모리스는 세 번째 담론이라는 범주와 별개로 일종의 구심점 역할을 할 수 있는 단어를 하나 만들어낸다. 그것은 ‘필알리아스(Philalias)’이다. 이 신조어(新造語)의 어근(語根)을 이루는 알리아스(alias)는 ‘다른 시간, 다른 장소, 다른 환경’을 뜻하는 라틴어에서 유래하였고, 오늘날에는 ‘별명, 가칭’의 뜻으로 쓰인다. 모리스는 그 단어를 ‘다른 것에 대한 사랑(love of the otherness)’으로 풀이하며, 자신의 글에서 표면화시키지 못한 의미의 구도(構圖)를 명백히 한다. 그것은 로고스적 동일자(the same)와 비(非)로고스적 타자(the otherness) 사이의 대비이다. 주의할 점은 이원론적으로 보이는 이러한 대비가 일자(一者)로 지양되는 두 체계 사이의 변증법적 대립이 아니라는 것이다. 그것은 일체의 정체성이 해소되는 지평을 얻기 위한 부딪힘이다. 모리스의 텍스트 이면에 재배치된 계열의 구도는 아래와 같다.

a) 로고스적 동일자 : 어떤 특정한 ‘힘’(certain forces), 상업주의, 성장과 발전의 합리화(The rationalizations of growth and development), 반복적인 물품 생산, 후기 자본주의 사회에서의 예술의 본성, 첫 번째 예술담론 전체, 두 번째 예술담론 전체, 세 번째 예술담론 중 의식화된 생산 프

로그래의 형식을 취하는 모든 행위, 양식화된 미니멀리즘, 알프레드 바(Alfred Barr), 윌리엄 루빈(William Rubin)¹³⁷⁾

b) 비(非)로고스적 타자 : 필알리아스(Philalias), 다름 그 자체(otherness itself), 막스 플랑크, 불연속성의 사고, 양자역학, 무의미의 진공(vacuum of non meaning), 불연속성(discontinuity), 우발성(aleatory), 조우(遭遇, encounter), 첫 번째 두 번째 예술담론의 통합성이 파열을 일으키는 막간(幕間), 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp), 레디메이드(readymade), 사물의 사건화(事件化)

모리스는 비(非)로고스적 타자의 계열에 있는 항목들을 로고스적 동일자의 계열에 있는 항목들과 대비시켜 나타낼 뿐, 특별히 그것을 긍정하거나 부정하지 않는다. 그 항목들은 모리스가 그것을 배치해 놓은 장소에 그냥 있을 따름이다. 하지만 그 항목들은 그 자리에 그냥 있음으로써 로고스적 동일자의 전체성(wholeness)과 연속성(continuity)을 위협한다. 그리고 그것은 의도 없이 그냥 있을 때에만 비로소 로고스적 동일자를 위협할 수 있다. 그것이 여하한 의도를 가지는 순간, 전제는 역전되어 로고스적 동일자는 그것을 포섭해 버린다. 그 항목들이 로고스적 동일자에 포섭되지 않으면서 유일하게 가질 수 있는 의도는 다름의 추구이다. 모리스는 이와 같은 순간들을 ‘사물들이 부조리하게 충돌하는 가운데 새로운 의미가 항구적으로 생성되는 세계의 놀라움’¹³⁸⁾ 이라고 적절히 묘사하였는데, 이와 같은 ‘불꽃놀이(firework)’¹³⁹⁾를 벌이는 작품의 계보를 사장시키지 않기 위해 자신의 텍스트를 더욱 세심하게 계열화시키고 파편화시킨다.

모리스는 이 글에 삽입된 자전적 방백(傍白)의 마지막 장면에 마르셀 뒤샹을 등장시킨다. 1964년 모리스가 꽤널로 참석하였던 뉴욕현대미술관

137) 모리스는 이 두 사람을 뒤샹과 대비시킨다.

138) 앞의 글. p.275

139) 앞의 글. p.280

(MOMA)의 한 토론회에서, 뒤샹은 의도된 무관심(intended indifference)이라는 레디메이드의 전략을 비꼬는 알프레드 바(Alfred Barr)에게 “Nobody's perfect.”라고 짤막하게 대답한다. 모리스는 뒤샹의 이러한 대답을 아무런 주석(註釋) 없이 삽화의 마지막에 배치한다. 이 문구는 “아무도 완벽할 수 없다.”라는 통상적인 해석 이외에도, “아무도 아닌 자만이 완벽할 수 있다.”는 이면의 해석을 허용한다. 이 때 아무도 아닌 자(nobody)는 레디메이드의 이상적인 주체임과 동시에, 세 번째 담론이 하나의 패러다임으로 이행하기 위해 꼭 통과해야 하는 역설적 주체이다.

로고스적 동일자의 영역에 포섭되지 않고 필알리아스(Philalias)의 순간에 스쳐가는 사건들은 원칙적으로 아무도 아닌 자(nobody)에게만 일어날 수 있는 사건들이다. “오늘날에는 레디메이드가 왜 이렇게 아름답게 보이는 걸까?”라는 알프레드 바의 물음에는 20세기 예술의 물신화(物神化)에 대한 불길한 예감이 담겨 있다. 모리스는 자신의 글에서 20세기 후반에 결국 실현된 예술의 전면적인 물신화를 직시하고, 이에 대응할 수 있는 담론의 단서들을 자신의 텍스트에 드러나지 않게 편재시켜 놓고 있다. 그러한 단서를 수집하는 사람은 모리스가 언급했듯 ‘다름에 대한 사랑(love of otherness, Phil-alias)’만을 지니고 있는 아무도 아닌 자(nobody)가 되어야만 한다.

참고 문헌

■ 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)

Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames & Hudson Ltd, 1975

—————, *Manual of Instructions: Etant donnees: 1 La chute d'eau, 2 le gaz d'eclairage*, Yale University Press, 2009

—————, *Affectionately, Marcel : the selected correspondence of Marcel Duchamp*, edited by Francis M. Naumann and Hector Obalk, Ludion Press, 2000

Arutho Schwarz, *Complete Works of Marcel Duchamp*, Abrams, 1970

Bernard Marcade, 『마르셀 뒤샹』 김계영 外 옮김, 을유문화사, 2010

Calvin Tomkins, *Duchamp : A Biography*, Holt Paperbacks, 1998

David Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, The MIT Press, 2001

Dalia Judovitz, *Unpacking Duchamp*, University of California Press, 1995

Martha Buskirk, Mignon Nixon, *The Duchamp Effect*, The MIT Press, 1996

Octavio Paz, *Marcel Duchamp*, Grove Press, 1981

Pierre Cabanne, *Dialogues With Marcel Duchamp*, Da Capo Press, 1987

—————, 『마르셀 뒤샹 - 피에르 카반느와의 대담』, 정병관 옮김, 이화여자대학교출판부, 2000

Thomas Girst, 『뒤샹 덕셔너리』, 주은정 옮김, 디자인하우스, 2016

■ 가브리엘 오로츠코(Gabriel Orozco)

Gabriel Orozco. *Empty club*, Artangel, 1998
Ann Temkin, *Gabriel Orozco*, MOMA, 2009
Jessica Morgan, *Gabriel Orozco*, Tate, 2011
Yve-Alain Bois, *Gabriel Orozco*, MIT Press, 2009
Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Gabriel Orozco*,
Thames & Hudson, 2007

■ 오귀원

Gwiwon Oh. *Preserving the trace : the evidence of making in the
production of four steel sculptures*, New York
University, 1991
오귀원, 「Jacques Lipchitz 조각의 造形的 變遷과 特性에 관한 研究」,
서울대학교, 1983

■ 로버트 모리스(Robert Morris)

Robert Morris, *Continuous project altered daily*, The MIT Press, 1993
_____, *Have I reasons : Work and Writings, 1993-2007*,
Duke University Press, 2008
Jeffrey Weiss, *Robert Morris: Object Sculpture, 1960-1965*, Yale
University Press, 2014
Julia Bryan-Wilson, *Robert Morris*, The MIT Press, 2013

Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960's*, Harper & Row, 1989

■ 옥현철

옥현철, 「현상연구를 통한 경계에 대한 작품연구」, 서울대학교 대학원, 2013

■ 주요 개념

Alain Badiou, 『존재와 사건』, 조형준 옮김, 새물결, 2013

_____, 『들뢰즈-존재의 함성』, 박정태 옮김, 이학사, 2001

_____, 『비미학』, 장태순 옮김, 이학사, 2010

_____, 『철학과 사건』, 서용순 옮김, 오월의 봄, 2015

Peter Hallward, 『알랭 바디우』, 박성훈 옮김, 길, 2016

Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan 20*

On feminine sexuality :

the limits of love and knowledge,

translated with notes by Bruce Fink,

New York : Norton, 1999

이종영, 『내면으로-라캉, 융, 밀턴 에릭슨을 거쳐서』, 울력, 2012

_____, 『사랑에서 악으로』, 이종영, 2004

_____, 『성적 지배와 그 양식들』, 새물결, 2001

_____, 『주체성의 이행』, 백의, 1997

Gilles Deleuze, 『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2004

_____, 『프루스트와 기호들』, 서동욱 역, 민음사, 2004

- _____, 『의미의 논리』, 이정우 옮김, 한길사, 1999
- _____, 『들뢰즈가 만든 철학사』, 박정태 옮김, 이학사, 2007
- _____, 『베르그송 주의』, 김재인 옮김, 문학과지성사, 1996
- Gilles Deleuze & Félix Guattari, 『철학이란 무엇인가?』,
이정임, 윤정임 옮김, 현대미학사, 1995
- _____, 『천개의 고원』, 김재인 옮김, 민음사, 2001
- _____, 『앙티 오이디푸스』, 최명관 옮김, 민음사, 1994
- 서동욱, 『들뢰즈의 철학』, 민음사, 2002
- 이정우, 『객관적 선형철학시론』, 그린비, 2011
- _____, 『사건의 철학』, 그린비, 2011
- Giorgio Agamben, 『사물의 표시』, 양창렬 옮김, 도서출판 난장, 2014
- _____, 『도래하는 공동체』, 이경진 옮김, 꾸리에, 2014
- Guy Debord, 『스펙타클의 사회』, 이경숙 옮김, 현실문화연구, 1996
- Hal Foster, *The return of the real : the avant-garde at the end of the century*, MIT Press, 1996
- _____, 『실재의 귀환』, 이영옥 조주연 최연희 옮김,
경성대학교 출판부, 2004
- _____, *Recodings : art, spectacle, cultural politics*,
The New Press, 1999
- _____, 『미술스펙터클·문화정치』, 조주연 옮김, 경성대학교 출판부, 2012
- _____, 『시각과 시각성』, 최연희 옮김, 경성대학교 출판부, 2004
- Marcel Proust, 『잃어버린 시간을 찾아서 - 스완네 집쪽으로 1』,
김희영 옮김, 민음사, 2012
- _____, 『잃어버린 시간을 찾아서 - 스완네 집쪽으로 2』,

김희영 옮김, 민음사, 2012

Maurice Blanchot, 『문학의 공간』, 박혜영 옮김, 책세상, 1990

_____, 『카오스의 글쓰기』, 박준상 옮김, 그린비, 2012

_____, 『미래의 책』, 최윤정 옮김, 세계사, 1994

_____, 『기다림 망각』, 박준상 옮김, 그린비, 2009

Maurice Blanchot & Jean-Luc Nancy, 『밝힐 수 없는 공동체 / 마주한 공동체』

박준상 옮김, 문학과 지성사, 2005

박준상, 『빈 중심』, 그린비, 2008

_____, 『떨림과 열림』, 자음과 모음, 2015

_____, 『바깥에서』, 그린비, 2014

Michel Foucault, 『말과 사물』, 이규현 옮김, 민음사, 2012

_____, 『지식의 고고학』, 이정우 옮김, 민음사, 1992

Nicolas Bourriaud, 『관계의 미학』, 현지연 옮김, 미진사, 2011

_____, 『래디컨트』, 박정애 옮김, 미진사, 2013

Rosalind Krauss, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, MIT Press, 1985

_____, 『사진, 인덱스, 현대미술』, 최봉림 옮김, 궁리, 2003

_____, *Passages in modern sculpture*, MIT press, 1981

_____, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 옮김, 예경, 1997

_____, *The optical unconscious*, MIT Press, 1993

_____, *Perpetual inventory*, MIT Press, 2010.

Walter Benjamin, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 역, 민음사, 1983

_____, 『베를린의 어린시절』, 조형준 옮김, 새물결, 2007

_____, 『일방통행로』, 조형준 옮김, 새물결, 2007

_____, 『독일 비애극의 원천』, 조만영 옮김, 새물결, 2008

부록

직물에 잡힌 세 개의 주름 그리고 알레고리로(혹은 이야기를 중단시키기 위해) 쓰인 네 가지 자전적 독백. (1989)

로버트 모리스(Robert Morris)

적절하다고 인정된 것만을 습득하고자 하는 호기심이 아니라, 자아를 자유롭게 해방시키고자 하는 호기심만이 고집스레 견지(堅持)할 가치가 있다.

-미셸 푸코(Michel Foucault)

예술이 자신을 에워싸고 있는 상업주의를 극복하고 살아남아야 한다는 자명하고도 진부한 명제는 더 이상 지켜지기 어려울 것 같다. 요즘에는 가장 무지한 상업적 이해관계들이 예술계에 확산되어 모든 것을 지배한다. 그래서 예술이 상업주의를 극복해야한다는 명제 또한 뒤집혀야만 한다. 반세기 전에 발터 벤야민(Walter Benjamin)은 대량생산 양식이 전면화 된 자본주의 사회에서 나타나는 예술적 아우라(aura)의 진보적 퇴행적 측면을 양가적으로 사유했다. 하지만 오늘날의 예술은 그러한 아우라를 오직 자신을 화려하게 치장해주는 상업적 이득의 견지에서만 이용하려는 것은 아닐까? 오늘날의 예술에 대해 냉소를 일삼는 많은 사람들이 그렇게 생각하는 것 같다. 그러나 이처럼 상업적인 요소가 두드러진다고 할지라도, 예술 작품에 시대적인 정당성이 부여되는 데에는 예전과 마찬가지로 상업

적인 이유 외에 다양한 요인들이 존재한다. 어쩌면 이윤을 향한 사나운 탐욕이 극점이 이른 지금이 예술을 뒷받침하는 또 다른 진술 양식(narrative)들이 검토되어야 하는 때 일 수 있다.

그러나 이를 위해 어떤 고매하고 문화적인 층위에 예술을 놓고, 그것을 지키기 위한 구명 활동을 펼칠 필요는 없다. 사실 현 시점에서 나타나는 예술의 극심한 상업화는 20세기에 생산된 예술의 산물(art objects)¹⁴⁰⁾을 돌이켜보는 데 있어 오히려 예전에는 실현될 수 없었던 객관적인 관점을 가질 수 있게 한다. 이와 같은 상업화는 후기 자본주의 사회에서 예술이 지니게 되는 속성을 전반적으로 고찰하게 만든다. 즉, 예술의 극심한 상업화는 언제나 존재했지만 억제되었던 어떠한 힘의 승리를 증명한다. 20세기 예술의 변별적인 운영 원리는 인간의 욕망과 깊이 결부되어 있는데, 억제되었던 힘의 실상이 보다 선명하게 노출된 지금 그 원리는 보다 쉽게 분석할 수 있게 되었다. 현 시점에서 요구되는 것은 이러한 시대적 맥락 속에서 형성되어 오랫동안 상호 경쟁 관계를 맺어 왔던 금세기 예술의 서술양식(art stories)들이 의미하는 바는 무엇인지, 그리고 그 서술양식들이 각각 지향하는 바는 무엇인지 물어보는 것이다.

자신의 고유한 서술양식 없이 나타나는 예술은 없다. 서술양식은 특정한 갈래의 예술에 참여한 사람들에게 앞으로 준수해야 할 게임의 법칙을 부과하는 일종의 안내서이다. 그 속에는 계속 견지되면서도 종종 대립하는 갖가지 욕망들이 빚어내는 구도와 사건의 계보가 담기고, 서술양식 전

140) 옮긴이 주 : ‘art objects’는 직역하면 ‘예술의 대상들’이지만, 이 글에서 로버트 모리스는 ‘art objects’를 20세기라는 역사적인 맥락 속에 이루어진 구체적인 예술 활동의 산물(産物)로 간주하고 있다. 하지만 이때의 산물은 예술 활동의 주체(subject)에 일방적으로 종속되는 ‘대상’이 아니다. 오히려 모리스가 이 글에서 ‘object’라는 단어로써 강조하고자 하는 바는 예술 활동의 산물이 주체에 대해 지니는 독립성이다. 모리스는 ‘object’를 주체의 의지가 투사되는 대상으로 파악하지 않고, 그 자체의 동인(動因)을 지닌 ‘사물’로서 받아들인다. 그에게 예술의 생산(production)이란, 오히려 예술 행위 속으로 진입한 ‘사물’이 제 나름의 힘으로 주체에 귀속되지 않는 의미를 생성하는 과정이다. 그래서 여기에서 ‘art objects’를 ‘예술의 산물’로 옮기고, ‘objects’는 문맥에 따라 ‘사물’ 혹은 ‘산물’로 옮겼다. 그리고 ‘things’은 보통 ‘사물들’로 옮기지만, 여기에서는 ‘objects’과 구분되는 ‘물(物) 자체’의 뉘앙스를 살리기 위해 ‘물체들’로 번역하였다.

체에 배어 있는 성향, 말버릇, 강박관념이 연이어 나타난다. 또한 그 서술 양식에 이념적인 지위를 부여하고자 하는 사람들의 역사화(歷史化)된 진술도 첨가된다. 간략히 말해, 예술의 서술양식은 특이한 성격을 띠는 대규모 종합 활동이라고도 말할 수 있는데, 그것은 어찌됐든 손수 만든 가공물을 개인적 단위로 산출하는 유동적인 사회 집단과 그들의 생산 행위를 중심으로 돌아간다.

예술의 산물(art objects)은 자신이 결부되어 있는 기호 체계의 네트워크에 의해 총체적으로 매개되어 있다. 넓은 의미에서 시각적인 것(the visual) 자체는 항상 의존적인 범주이고, 매개되지 않은 자율성을 결코 가질 수가 없다. 예술의 산물(art objects)은 그것에 대한 말과 글과 당연히 다르다. 그러나 문화적인 의미 작용으로 볼 때, 이것은 차이 없는 구분일 따름이다. 의미의 차원에서는 사물(objects)과 언어는 분리될 수 없다. 우리가 단지 말할 수 있는 것만을 보는 것인지, 아니면 말할 수 있는 것 이상을 보는 것인지 판가름하는 일은 학술적인 논쟁거리이다. 아마 두 가지 명제는 저마다 진실을 담고 있을 것이다. 그리고 어떤 층위에서는 언어와 이미지, 텍스트와 사물(objects), 문자와 도상(圖像)이 절충 없이 대립하고 있음을 시인하고 있다. 하지만 물체들(things)은 그것에 대해 말할 수 있는 범주에서 벗어났을 때 의미 작용을 할 수 없다.

우리가 여기에서 예술에 대한 텍스트(text), 진술방식(narrative), 담론(discourse)에 대해 얘기할 때, 미리 전제하는 것은 이질적인 요소들을 융합하는 대규모 종합 활동의 실재이다. 리처드 파인만(Richard Feynman)은 전자(electron)에 대해 말하면서, 완전하게 통제되지 않은 전자는 반드시 돌출한다고 말했다. 비슷한 주장이 예술에 있어서도 제기되어야 한다. 즉, 예술도 ‘예술가’와 같은 단일한 요인보다 훨씬 많은 요인에 의해 형태를 갖추게 된 확장된 문화 활동이라는 얘기다. 전자가 단일한 위치 측정에 의해 규정될 수 없듯이, 예술 담론도 더 이상 특정한 물리적 산물(its physical objects)이나, 특정한 비평적 관점 같은 요소에 한정되지 않는다.

20세기 예술 담론의 형성에 영향을 끼친 힘들은 무엇일까? 무엇이 예술에 대해 진술하는 기호 체계의 특정한 네트워크를 구성했을까? 먼저 물질적인 활동(material practices)이 실행되고, 이를 통해 물질적인 산물(material objects)이 생성된다. 이에 대한 언어적인 진술이 이루어지고, 후속하는 예술 활동이 나타난다. 이 모든 것들은 특정한 조합을 이루며 특정한 구도를 형성한다. 여기에 권력관계가 미세하게 스며들어 하나의 네트워크를 이루는 서술양식의 형태 결정된다. 우리는 이처럼 예술에 대한 진술 방식의 역사를 고찰하면서, 그러한 방식을 인증하고 통제하는 제도가 어떻게 변모했는지 추적할 필요가 있다. 그리고 특정한 예술을 선별하여 노출시키는 기획 활동의 증대, 미술관과 화랑(畫廊)이라는 건물에 내재된 장소적 맥락이 사심(私心)없이 ‘비어 있는’ 것처럼 보이는 전시공간에 암묵적으로 행사하는 압력도 고려해야 한다. 하지만 20세기 예술 담론의 형성에 영향을 끼친 힘들을 고찰할 때, 가장 또렷하게 드러나는 것은 대중매체의 강력한 힘이다. 그것의 영향력은 예술에 대한 비평과 이론, 선언문과 교육지침에서부터 산더미처럼 쌓여 있는 대중 잡지에 이르기까지 광범위하다. 그리고 작품 수집가와 화상(畫商), 파리처럼 꼬이는 험담꾼들처럼 힘 있는 중개인들이 주고받는 ‘암묵적인’ 담론의 바스락거림도 잊어서 안 될 것이다.

시각적인 산물(The visual object)은 예술적 정체성을 스스로 지향하는 문화적 의지의 한 요소를 이룰 뿐이다. 예술의 서술양식에서는 하나로 결합된 수많은 힘들이 부각되고, 그 힘들에 대해서 다시 평가하고, 다시 배치하고, 다시 해석하고, 다시 기입하는 활동이 축적되고 있다. 하지만 이러한 힘들에 대한 정의는 항상 유동적이다. 그러한 힘들이 내부에서 투쟁할 때 나타나는 성마름, 특정한 담론의 이면에 놓인 합일(合一)에 대한 강박의 노출을 이해하는 일은 쉽지 않다. 유일한 방안은 실제로 구현된 사례들을 검토하는 것뿐이다. 하지만 사례 검토는 이 글의 범위를 넘어서는 일이라서 여기에서는 개관하는 정도에서 그치고자 한다.

예술의 담론은 시간이 지남에 따라 확장되면서, 자신의 한계를 시험하

게 된다. 만약 내부에서 일관성을 지닌 서술양식이 더 이상 두텁게 나타나지 못한다면, 담론은 자신의 일관성을 위협하는 외부의 차이를 용해시키고, 다른 담론들을 굴복시키려 하며 새로운 전략을 꾸려 확장을 모색한다. 이를 통해 담론은 자기 보호를 위한 규칙을 세우고 그것을 정당화시키는 동시에 자신을 위협하는 이질적인 요소들을 금지하는 법규를 제정한다.

학창시절

내가 태어나서 처음으로 방문했던 미술관은 미주리 주(州) 캔자스 시티의 벨슨 앳킨스 갤러리(Nelson-Atkins Gallery)였다. 중서부의 많은 미술관들은 독립전쟁 이전에 귀족의 영지였던 장소를 점유하고 있었다. 중세의 귀족은 자신의 영혼을 위해 기도하는 사람들의 찬송이 끊이지 않도록 수도원을 기증했다. 그러나 부유한 시민이었고 유력 신문의 사주였던 윌리엄 록힐 넬슨(William Rockhill Nelson)은 미술관을 설립했다. 나는 넬슨이 당시에 어떤 종류의 수집가였는지 모른다. 그러나 수집가들이란 대동소이한 사람들이다. 예전에 나는 필라델피아의 리텐하우스 광장(Rittenhouse Square)에서 조금 떨어진 곳에 거주하는 수집가 한 사람을 방문했던 적이 있다. 그는 닫혀 있는 문 앞으로 나를 데리고 가더니, “저 방에 혼자 들어가서 내가 소장한 세잔의 그림을 봐주시오, 나는 그것이 너무 아름다워서 도저히 바라볼 수가 없소.”라고 말했다.

먼 옛날 어느 토요일 오전, 나는 어머니의 부추김에 못 이겨 캔자스 시티의 동부에서 넬슨 갤러리로 향하는 스윙 파크(Swope Park)의 지상전차를 탔다. 나는 크레용과 5센트짜리 동전 두 닢을 가지고 그 길에 올랐다. 그 때 나는 여덟 살이었다. 미술관에 도착해 도화지를 교부받아 오전 내내 그림을 그렸다. 아마도 미술관 창립자인

넬슨은 아이들이 매주 토요일에 예술을 통해 교양을 쌓길 바랐던 것 같다. 그러나 온종일 거기에 있었던 것은 아니다. 나는 단지 반나절만 미술관에 머물다 야구를 하러 갔다. 그 때 내가 그렸던 대부분의 그림들이 이집트의 유물, 돌을새김, 분해된 눈과 손의 조각, 상형문자로 가득 찬 몽상적인 장소에 새겨진 뱀의 형상이었다는 것이 기억난다. 그 형상들은 서구 세계의 쇠락한 이분법적 지평으로부터 자유로웠다. 땅과 하늘, 천국과 지옥, 마음과 육체를 놓고 선택을 해야 할 필요가 없었다. 그로부터 이 십 여년 후인 1961년, 나는 나중에 ‘미니멀 조각’으로 불리게 되는 작품을 처음으로 제작하였는데, 그 작품에 나타난 회색 기둥과 평판(平板)은 이집트 사과라(Saqqara)에 위치한 조세르 왕(the King Zoser)의 유적지 사진에서 따온 것이었다.

기억이 틀리지 않다면, 내가 바넷 뉴먼(Barnett Newman)을 처음 만났던 것은 1965년 뉴욕의 73번가에 위치한 프랭크 스텔라(Frank Stella)의 작업실에서 개최된 파티에서였다. 뉴먼은 이미 나이가 지긋했다. 내가 자기소개를 하자, 그는 외알 안경을 통해 나를 응시하면서 말했다. “그래, 자네 작품을 알고 있어.” 난 그 때 무척 놀랐다. 뉴먼이 즉물적인 현시(顯示)와 다시점(多視點)을 추구하는 새로운 작품들에 관심이 많았다는 것을 알게 된 것은 한참이 지나서이다. 그는 굵고 탁한 목소리로 말을 이어나갔다. “그래, 자네가 바로 그 나지막한 회색 물체 만든 친구지? 거기에 있던 좌대, 상자, 평판(平板) 모두 자네가 만든 걸로 아네. 그것들 전부 낮게 뉘어져 바닥에 꼭 붙어 있더군. 그런데 자네 알고 있나? 정말 어려운 일은 그것들을 수직으로 일어서게 하는 거야. 그걸 알아야 해.”

서른 살이 되었을 때, 나는 소외된 기분에 휩싸여, 휴대용 전기톱을 잡았고 합판 앞에 섰다. 나는 뛰쳐나가 메타포들을 찢어버리고 싶었다. 특히 ‘수직’과 결부되어야만하고, 초월의 냄새를 풍기는 모든 것들을 파괴하고 싶었다. 그리하여 전기톱으로 합판을 자를 때,

내 귀를 울리는 굉음 밑으로 “노(no)”라는 절규가 강렬하고도 상쾌하게 사방의 벽을 진동시키는 것을 느낄 수 있었다. 그것은 초월성과 정신적 가치, 영웅적인 스케일, 고뇌에 찬 결정, 역사적인 서사, 고귀한 제작품, 지적인 구성, 특별한 시각적 경험에 대한 거부였다.

1960년대 초반, 뉴욕에서 작가로서 생계를 꾸리는데 한계를 느꼈던 나는 미술사 전공 대학원에 입학하여 석사 학위를 마쳤다. 하지만 예술 활동에 몰두하느라 미술사학과에 교수직을 보장받을 수 있는 박사학위까지 취득할 수는 없었다. 나는 대학원에서 공부할 때 에드 라인하르트(Ad Reinhardt)의 동양미술 세미나를 수강한 적이 있었다. 그 세미나는 수강편람에서는 일본 미술에 대한 수업으로 소개되어 있었지만, 라인하르트는 예술은 항상 예술 바깥에서 오는 것이기 때문에, 일본 미술에 대해서도 일정한 서곡(prelude)이 필요하다고 주장했다. 동양의 다른 지역에서 나타난 선례(先例)에 대한 예비적이고도 보충적인 고찰이 충분히 이루어졌을 때, 일본 미술에 영향을 끼친 흐름이 무엇인지 발견할 수 있다는 얘기였다. 그는 다음과 같이 말했다. “나는 인도에서 시작해서 중국과 동남아로 이동하고, 캄보디아에 집중한 다음, 네팔과 몽골로 올라갈 것이고, 그런 다음 일본에 도착할 것입니다.” 그는 “B” 학점을 받으려고 노력하지 않는 사람을 제외한 모든 수강생들에게 “B” 학점을 줄 것이라고 공언했다. 그리고 기말고사는 “동양 미술을 정리해 보시오”라는 비교적 간단한 물음에 답하면 된다고 말했다. 수강생 중 누군가가 “그게 무슨 뜻입니까?”라고 묻자, 그는 “인도, 중국, 몽골, 캄보디아, 네팔, 일본에 있는 주요한 기념물들의 위치와 제작년도를 그냥 열거하면 됩니다.”라고 답했다.

라인하르트는 세미나가 열렸던 저녁 시간에 자신이 직접 촬영한 슬라이드 사진을 매번 500장에 가깝게 보여주었다. 슬라이드 사진은 모두 그가 직접 찍은 것들이었다. 하지만 사진에 대한 그의 언급은 “저건 고전적이야”, “저건 초기 고전이고”, “저건 고풍스럽고”,

“저건 바로크적이야”가 전부였다. 기말고사는 그가 말했던 대로 치러졌다. 나중에 그와 조금 가까워졌을 때, 나는 왜 그런 방식을 취했느냐고 물었다. 그는 “나는 기억력이 끔찍하게 나쁘거든. 그래서 그렇게 했으면 좋겠다고 생각했던 거야.” 라고 답했다. 그는 단지가족들에게서 떠나 있고 싶어서 매년 여름 동양 전역을 여행했다고 말했다. 그리고 예술이 너무 진지한 것이라 오히려 진지하게 받아들이 수 없다고 말했다. 생애 말년에 그는 검정색 회화를 연작으로 그렸는데, 그것은 거듭될수록 조금 더 짙어질 뿐, 전작(前作)과 구분이 모호해졌다. 이따금씩 나는 오후 늦은 시간에 브로드웨이(Broadway) 가(街)와 웨이벌리(Waverly) 가(街) 사이에 있는 그의 작업실을 방문하였다. 우리는 위스키를 홀짝이며 작업실의 넓은 창너머로 뉴욕대학(NYU) 정문을 나선 여학생들이 브로드웨이를 가로지는 것을 내다보며 해질녘 어스름 속에 앉아 있었다. 그랬던 어느 날 저녁 뉴욕현대미술관(MOMA) 측으로부터 그에게 전화가 왔다. 자신들이 그의 검정색 회화 연작 중에 한 점을 구입하기로 최종적으로 결정하였는데, 공교롭게도 전시장 벽을 도색하는 사람이 그 작품에 페인트를 튀겨서, 그것을 좀 보수해줄 수 있는냐는 얘기였다. 그는 전화기에 대고 다음과 같이 말했다. “그럴 필요 없어요. 그냥 그걸 나한테 보내줘요. 여기에 당신들이 가지고 있던 원작보다 더 원작 같은 그림이 있으니까요.”

20세기에 이루어진 수많은 예술 실천을 돌이켜 봤을 때, 적어도 세 가지 예술 담론의 패러다임이 막대한 영향력을 지녔던 것으로 보인다. 그 가운데 가장 비중이 높았던 것은 모더니즘 예술 담론이다. 추상(abstraction)은 예나 지금이나 모더니즘의 첫째가는 교의(敎義)이다. 모더니즘 담론은 진보(progress)와 초월(transcendent)에 강조점을 두고, 새로움을 추구하고 미지의 것을 밝히고자 한다. 그것은 근대성(modernity)과 관련된 다양한 분야의 텍스트들과 함께 추상(abstraction)

과 제휴한다. 모더니즘 담론은 20세기의 상당기간을 ‘고급(high)’ 예술에 대한 진술로 시종일관했다. 물론, ‘고급’을 추구했던 모더니즘의 진술은 이제 와해되었다. 추상예술의 발달사(史)는 언어에 대한 억압의 역사이기도 했다. 자율적인 시각예술에 대한 추구는 곧 시각예술의 순수성을 오염시키는 문학적 요소를 숙아내는 작업이었다. 하지만 그런 과정 속에 억압된 언어는 시각예술에서 사라진 것이 아니라 이론의 영역으로 자리를 옮기게 되었다. 재현(representation)에 기반을 둔 시각예술에서 문학이 수행했던 일을 추상예술에 있어서는 이론이 행하게 되었다. 그 때문에 절대적인 자율성을 추구하는 모더니즘 담론은 발달을 거듭하면서도, 그 속에 내재된 모순과 역설을 키웠다.

20세기 중반, 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 모더니즘의 정통성을 수호하는 대사제(high priest)로 등장했다. 그는 “엘리트적인 트로츠키주의”라고 불린 엘리트주의적인 형식혁명을 ‘황금 태줄’로 하여 지배계급의 후원을 함께 묶었다. 여기에서 ‘고급스러운’ 아방가르드 예술은 하층의 대중문화로부터 끊임없이 들이치는 키치의 위협에 대항해 자신의 순수성을 정비했다.

추상예술이 추구하는 ‘정화(淨化)’는 동시에 과학적이고, 종교적이고, 윤리-정치적인 개혁(reformation)으로 이해될 수 있었다. 이상화(理想化)된 관객의 ‘결백한 눈’은 곧 과학의 편견 없는 눈이었고, 종교 개혁이나 물질혁명에 의해 산출되는 새로운 사회 질서 속의 구성원들이 갖게 되는 영적으로 정화된 눈이었다. 이러한 새로운 사회/종교적인 질서가 숭배하는 대상은 회화(繪畵) 그 자체였는데, 그것은 앞서가는 문화를 선도하는 예술 형식으로서 마침내 지정되었다.

현상학적인 방법론으로 추상예술에 종지부를 찍고자 했던 미니멀리즘 이후에도, 추상예술은 여전히 지속되었다. 그러나 추상예술은 이제 더 이상 역사적인 진보를 추동하는 아방가르드를 정당화시키는 담론으로서 유효성을 갖지 못한다. 그린버그에게 있어 진보적인 운동은 필연적이었으나, 다른 한편으로 그러한 예술 활동은 정적이고 퇴폐적인 현학적-형식주

의(Alexandrianism)가 되어 붕괴하였다. 오늘날 추상-형식주의 예술에 대한 변호는 드물게 되었고, 덧없는 재해석이 이따금씩 이루어질 따름이다. 우상과괴적인 정화(淨化)에 대한 강박은 현저하게 잦아들었다. 추상-형식주의 예술은 이제는 단지 비유적이고 심지어는 알레고리적인 성격을 띠기도 하는 독해의 일종으로 대체되었다. 오늘날 추상예술을 변호하고자 하는 텍스트들은 보들레르(Baudelaire)가 했던 말들을 소환하는데, 그는 대상과 직면했을 때 그것을 현실적인 제반 사항들과 연결 지어 생각하기 보다는 자신의 몽상에 빠지는 것을 선호했다.

추상-형식주의 패러다임의 계보는 오래되면서도 굴곡이 심하다. 진보의 개념은 추상-형식주의의 교리에서 삭제되었지만, 통합과 초월성은 그렇지 않았다. 그것은 여전히 통합과 초월성의 한계를 폭로하는 생각들을 자신의 교리에서 쫓아낸다. 추상-형식주의의 형이상학은 자신이 추진하는 예술적 기획에 항상 낭만적이고 마초적인 모험심을 불어넣는다. 프랭크 스텔라(Frank Stella)와 피터 할리(Peter Halley)는 여전히 제 나름의 방법으로 통합과 초월성의 개념으로부터 단물을 짜낸다. 심지어는 자신들의 작품에 적용된 알레고리적인 독해의 와중에서도 그렇게 한다.

이 글에서 검토하고자 하는 두 번째 담론은 정치적 사회적 관계를 중심에 두고 돌아간다. 이 담론의 범주에 속하는 예술은 양식의 일관성이 거의 없다. 러시아 구성주의는 이 담론이 구현된 대표적인 사례인데, 그것의 성상(聖像)혐오적인 생산물들은 그것이 추구하는 정치적 이념을 드러내는 과정에서 아이러니하게도 가장 악명 높은 재현 미술의 사례들과 제휴한다. 분명히 이 담론은 구성주의를 주창한 사람들이 제작한 결과물 자체에 내재된 것이 아니라, 그것을 도출한 광범위한 역사적 맥락에 걸쳐 있고, 그것의 결과물이 예술과 정치적 이념 사이에 형성된 네트워크 속에서 어떻게 결부되는지 나타내는 서술 방식 속에 배어 있다. 모더니즘 담론과 달리 이 담론에서 형식(form)은 그 자체로서 하나의 담론을 구성하지 못한다. 오히려 이 담론은 밀접한 정치적 사회적 관계를 통해 점진적으로

구성되는데, 그것은 정치적 이념을 실현시키고자 하는 쉽 없는 강박 속에 특수한 사례로서 나타나고, 끊임없이 재구성되며 전달하고자 하는 이념적 메시지를 거듭 새긴다.

예술 생산에 개입하고자 하는 사회정치적 강박은 오늘날에도 지속되는 예술 담론을 이룬다. 여기에서 우리는 1920년대 초반에 나타난 마르크스-레닌주의자들의 동맹과 같은 좌파들의 이념적 참여활동에만 관심을 국한시킬 것이 아니라, 1930년대의 국가-사회주의적 파시스트들을 포함한 우파들의 활동에도 관심을 가져야 한다. 또한 우리는 2차 세계대전이 있었던 1940년대에 다양하게 나타난 전시(戰時)의 매체 통제에서도 이념들이 각축을 벌이는 것을 인지할 수 있다. 여기에 덧붙여 최근 사회적 성차별이나 인종 문제와 같은 사안에 대해 표명되는 선언문들도 유사한 사례로서 언급할 수 있을 것이다. 여기에서 중요한 것은 예술의 해방적 역량을 말하는 마르쿠제의 개념만이 아니다. 그러한 개념에 못지않게 정치적 선전과 상업적 광고 또한 이 담론에 중대한 비중을 차지한다.

이처럼 두 번째 담론은 권력의 획득에 궁극적인 지향을 두는 일련의 전략에 의해 추동된다. 그것은 참여주의자, 행동주의자, 냉소주의자들을 아우른다. 그것은 다양한 매체를 통해 증폭되며, 다양한 형식을 이끌어낸다. 그것의 선언적인 특성은 전통적인 예술 제도와 종종 마찰을 빚는다. 이 담론이 단호하게 거부하는 것은 예술에 대한 칸트적인 개념인데, 칸트는 자신의 저술에서 예술을 지성적, 도덕적 요청과 무관하게 자율적일 수 있는 초연한 활동으로 간주했다.

이 두 번째 담론이 구조적인 측면에서 다른 담론들과 구별되는 특성은 진리에 대한 암묵적인 추구이다. 이 담론은 진리를 두고 벌이는 자신의 게임을 비판적-철학적 실천 양식뿐만 아니라 서구 담론을 지배하는 합리주의와 제후하게 만든다. 그래서 이 담론의 선언들이 저술된 텍스트에서 관례적으로 요구되는 만큼 직접적인 논증을 거치지는 않더라도, 결국 우리 서구 문화를 주도하는 로고스에 순종하게 된다. 미셸 푸코는 다음과 같이 질문했다. “서구 문명은 무슨 계기로 인해 진리에 도달하고자 하는

책무를 갖기 시작했을까? 심지어 그 진리가 일정하지 못해 여러 모습을 취하는데도 말이다. 만물의 존재함이 무엇인지를 파악하고자 전략을 세울 때, 우리가 그러한 책무에 얽매이지 않은 적은 오늘날에 이르기까지 단 한 차례도 없었다.” 사회정치적인 실천 양식에 몰두하는 예술은 “진리 지향의 합리주의”를 기정사실로 여기는 태도에 의해 한데 묶이는데, 그것은 이 담론의 확장된 형식들 가운데 하나가 된다.

사회정치적 예술 담론이 취하는 도덕적인 입장은 최근의 국면에서도 여전히 좌파적인 정서를 반영한다. 하지만 그것은 공표될 때, 광고 매체 업계에서 이루어지는 해체적인 방법을 종종 활용한다. 여기에서 진리에 대한 책무를 강조하는 강압적인 통제 체제는 저항적인 걸모습을 취할 뿐인 서비스 체제로 뒤바뀐다. 그리고 또 다른 층위에서 이 담론의 구조는 정치적 노선에 대한 별다른 고려 없이 소비 담론과 예술 담론을 혼용하고, 의미전달과 관련해서 복잡하게 뒤얽혀 있는 요소들을 “정보 단위 (information byte)”의 역할을 하는 “문구와 이미지(phrase-image)”로 전환시킨다. 이를 통해 그 담론의 구조는 단지 정보를 간추리는 활동의 일환이 된다. 그리고 또 다른 층위에서 공공의 욕구는 그러한 담론과 대척점에 있는 별도의 담론에 의해 충족되는데, 그 담론은 과잉생산이 만연해 있는 환경에 직면하여 친숙하게 반복되며 간추려져 있는 정보를 소진하고자 한다.

한편에는 아도르노(Adorno)의 저술에서 읽히듯 정치적인 함의를 담은 작품 혹은 다양한 암시적 알레고리적 진리를 추구하는 작품이 있고, 다른 한편에는 범위를 좁혀 사회정치적 맥락의 실천에 가담하는 예술이 있다. 나는 그 둘 사이가 항상 날카롭게 구분되는 것은 아니지만, 합리성의 지배로부터 거리를 두는 작품과 사회정치적 예술 담론 사이에는 분명한 차이가 있다고 생각한다. 두 번째 담론은 “진리에 도달하고자 하는 책무”에 봉사하는 종합 활동의 견지에서 보다 선명하게 규정되어 있다. 진리를 놓고 벌이는 게임에서 이 담론은 확실하진 않지만 자기 활동의 정당성을 로고스적인 것의 편에 두고자 하는 욕망을 가진다. 아마도 그것은

역사에 기입된 모더니즘에 의해 이미 충족된 적이 있는 욕망일 것이다.

국가가 되었든, 사적인 부(富)에 기반을 둔 다양한 제도가 되었든, 당대의 예술을 지배하는 권력에 대해 모든 예술 담론은 종속적인 지위를 감출 수가 없다. 생산과 후원의 그물망에 걸리지 않고 운영될 수 있는 역량을 갖춘 담론은 없다. 생산자와 소비자(혹은 후원자) 사이에 합의된 계약은 항상 존재했다. 하지만 그것은 세심하게 계산되었고, 드러나지 않게 준수되었다. 위홀의 천재성은 이러한 운영의 회로를 자기 예술의 중심에 위치시키고, 그 회로에 따라 작동하는 대중 매체의 전략을 자기 예술로 끌어와서 가시화시켰던 데에 있다. 이러한 후원-생산의 회로를 오가는 권력의 관계는 항상 비대칭적이다. 지배 권력의 위세를 보여주는데 헌신하는 예술 담론을 공표하기 위해서는 권력 구조가 미리 확립되어 있어야 한다. 작별 인사를 하지 않는 한, 예술은 자신을 먹여 살리는 권력의 손을 결코 물어뜯지 않는다.

캔자스시티 단상(斷想)

어렸을 때, 52번가와 스웁 파크(Swope Parkway)에서 지상전차(streetcar)를 타고 도심에 위치한 로우의 화려한 극장가(the gilded Loew's movie palace)로 가는 길은 무척 길게만 느껴졌다. 특히 겨울날, 극장가에서 영화를 보고 다시 집으로 돌아올 때 그 전차 길은 한층 더 지루하게 느껴졌고, 얼음장 속에 있듯이 춥기도 했다. 나는 냉기 때문에 뻣뻣하게 굳은 채 좌석에 앉아 있었고, 그런 상태에서 졸음에 빠졌다. 하지만 가끔씩 온 좋은 날엔 난방기가 미약하게나마 가동되어 등나무 의자에 앉아 있는 내 엉덩이를 따뜻하게 데웠다. 그럴 때에는 차창 밖 투명한 밤공기 속에 밝혀진 불빛이 눈에 들어왔다. 제1차 세계대전이라 불리는 무심하고도 냉소적인

살육의 사건은 스위스 취리히에 위치한 ‘카페 볼테르’에서 다다(Dada)라는 반(反)예술운동을 촉발시켰고, 그 당시 취리히로 망명해 있었던 혁명가 레닌(Lenin)도 다다이스트들이 주최한 공연을 몇 차례 관람할 수 있었다. 하지만 캔자스시티에서 제1차 세계대전의 살육은 ‘자유의 기념비(Liberty Memorial)’에 의해 성대하게 기려졌다. 내가 탑승한 전차는 남쪽으로 이동하며 유니언 스테이션(Union Station)의 선로를 가로지르는 다리에 접어들었고, 퍼싱 로드(Pershing Road)로 진입하기 위해 메인 스트리트(Main Street)가 위치한 언덕을 천천히 올라갔다. 전차가 가장 높은 지대로 올라섰을 때, 자유의 기념비의 창백한 탑은 객실 오른편의 차창 밖으로 내려다보이는 풍경 속에 드러났다. 스포트라이트를 받으며 남근(男根)을 연상시키는 미끈거리는 형태로 솟아있는 그 원주는 정말 인상적이었는데, 조명의 열기가 그 끝머리에서 하얀 수증기로 변해 뽀뽀 얼어붙은 밤하늘에 진액처럼 흘러내렸고, 그 주변을 뒹뒹 떠다녔다. 살인이 애국이자 국가적인 것이 되어 모두가 광기에 사로잡힐 때, 아마도 사정(射精)을 하듯 성적인 모습으로 나타난 기념비는 그러한 상황의 실체를 맨 정신으로 드러낼 수 있는 유일한 방편이었을 것이다.

그리고 나의 왼편, 즉 기념비의 반대편에는 “사인보드 언덕(Signboard Hill)”이라 불리는 석회질의 암벽 위에 솟아 있는 또 다른 인공건조물이 장대한 크기로 빛을 발하고 있었다. 그것은 겨울밤을 눈부시게 밝히며 깜빡였다. 청색과 백색의 백열전구로 이루어진 거대한 구체(球體)는 높다랗게 매달려 있었는데, 지구본으로 읽혀지는 원판의 형태를 취하고 있었으며 그 자체가 세계 전체를 뜻하는 상형문자와 같았다. 조화롭게 배열된 불빛의 환상적인 깜빡임 속에 기울어진 작은 페인트 깡통 하나가 난데없이 그 지구본 위에 나타났다. 그 작은 깡통은 ‘데우스 엑스 마키나(deus ex machina)’¹⁴¹⁾

141) 옮긴이 주 : 고대 그리스 연극에서 기계 장치를 타고 내려와 무대 위의 모든 갈등을

라도 되는 마냥 겉으로 짐작되는 용량 보다 훨씬 많은 양의 붉은 색 페인트를 구체 위에 쏟아 놓았다. 자연 세계의 순결한 푸른색은 온 지구를 감싸고 있는 인간의 문화적 표식인 페인트의 붉은색으로 바뀌었고, 용액의 흘러내림과 방울 맺힘은 번뜩이는 전기(電氣) 불빛으로 표현되었다. 이런 광경 속에, 전체 구체(球體)는 대략 45초의 간격으로 “셰린-윌리엄스 페인트는 전 지구를 뒤덮고 있습니다.(Sherwin-Williams paints cover the Earth)”라는 의기양양한 표어를 수천 개의 붉은 전구를 통해 나타냈다. 이처럼 최면에 빠지게 만드는 스펙터클한 광경은 단지 짧은 휴지기를 둔 채 밤새도록 반복되었다.

1930, 40년대에 씨앗처럼 박혀 있던 작은 전구의 깜빡임으로 구현되었던 사인보드 언덕의 광고판은 오늘날 크라운 센터의 조잡한 건축물로 대체되었다. 하지만 군국주의적으로 발기되어 있는 자유의 기념비를 대체하는 무엇이 나타날지는 아직 의문이다. 나는 이미 사라진 광고판에 대해 모종의 향수를 느꼈다. 그것은 전구의 불빛으로 전 지구를 남김없이 뒤덮고 있는 페인트를 표현하였다. 미래에 대한 다양한 예측을 할 수 있었던 당시의 자본주의가 세계 시장 정복에 대해 품었던 낙관적 정신을 것처럼 전형적으로 나타내는 상징물이 또 있을까? 아마도 그것은 이웃했던 자유의 기념비와도 어떠한 연관성을 가질 것이고, 그 두 개의 공공 기념비 사이의 관계를 탐색하는 작업은 보다 흥미로울 것이다. 우측에는 전 세계적 규모의 참사로 묘사되는 역사적 사건에서 희생된 사람들에게 헌정된 기념물이 있었고, 그 좌측엔 전 세계의 상업적 제패를 해맑게 기원하는 기념물이 깜빡이고 있었다. 각각 원기둥과 구(球)라는 기하학적 형태를 두 상징물 사이에는 모종의 내재적 대칭 관계가 나타났다. 미니멀리즘적이라고도 할 수 있는 이들 기념비로부터 유출된 이데올로기적인 내용물들은 그 전차의 목적지인 메인 스트리트에서 한데 결

해결하는 신(神)을 뜻함.

합되어, 그 곳을 향하고 있던 나를 기다리고 있었다.

하지만 얼음장 같은 지상 전차에 앉아 지루하게 언덕을 오르고 있었을 때, 나는 겨우 아홉 살이었다. 에를 플린(Errol Flynn)과 같이 허세를 부리는 괴짜 배우가 영웅으로 등장하는 할리우드 영화는 내 진을 빼 놓았기 일쑤였고, 나는 흔들리는 전차의 바닥에 위치한 공기 압축기의 나지막한 고동소리에 맞춰 꾸벅꾸벅 졸았다. 그 때 내 마음 속에 떠돌던 생각은 단지 엄마에게 꽤걸 조로(Zorro)의 망토를 만들어 달라고 조르는 것이 전부였다.

모종의 우울한 정서가 요즘 예술의 기저에 광범위하게 깔려 있다. 종말을 감지하는 그 정서는 너무 심각해서 백 년 전에 나타났던 세기 말의 우울(fin de siecle ennui)과 비견될 정도이다. 그 시절엔 실패한 혁명에 대한 기억과 진화론적 과학에 의해 수행된 무신론이 문화 전반에 데카당스의 감성을 확산시키는데 일조했다. 지금으로부터 정확히 백 년 전, 토리노의 한 광장에서 정신을 놓기 직전에 니체는 니힐리즘과 다가오는 파국에 대해 얘기했다. 우리가 살아 왔던 20세기의 대부분은 그의 어두운 예견과 조용한다. 극심한 폭력과 실패한 정치적 기획이 교차하였던 한 세기를 보내며, 지금 여기에는 비교적 “탈(脫)이념적”인 우울의 정서가 있다고 짐작하게 된다. 최근엔 공동(空洞)이 된 현재와 말소된 미래에 직면하여 정치적이고 지적인 정적주의(靜寂主意)가 물질만능주의의 포효 아래 무력하게 자리 잡는다.

20세기 초에 표현주의는 파괴가 곧 창조가 되는 초월적인 춤사위에서 솟아난 디오니소스적 자아를 가지라는 니체의 권고에 어느 정도 고무 받은 것 같다. 금세기가 지나는 동안 표현주의는 꾸준히 지속되면서 문화적인 데카당스가 나타나는 순간마다 간헐적으로 모습을 드러냈다. 그럼에도 불구하고 표현주의는 이 글에서 이미 고찰된 바와 같은 담론으로 간주하기에는 지나치게 자신의 정서에만 치우쳐 있는 한계를 노출시킨다. 그것은 담론이라기보다는 하나의 스타일에 가깝다. 표현주의는 절망과 희망,

죽음과 부활, 죄와 구원 사이의 이원적인 긴장 속에서 진동하는데, 늘 강조되는 것은 먼저 언급된 단어인 절망, 죽음, 죄이다. 밀실에 갇힌 듯 공포를 조장하는 불안과 죽음의 주제는 자아를 온통 사로잡지만, 새로운 여명에 대한 약속은 먼 곳에서 맴돌고 있을 뿐이다. 고통은 항구적인 주제이고, 그것은 세계의 중심에 위치한 영웅적인 자아에게 드리운 희망의 빛살에 의해 가끔씩 퇴치될 따름이다. 이처럼 이원화된 장(場)에서 표현주의는 통합된 해결책을 추구한다. 표현주의에 의해 야기된 감정들은 강렬하고, 그것의 대립된 항(項)들은 극적(劇的)이며 해답은 어딘지 모르게 불안정하다. 표현주의가 성사될 때, 그것은 결국 하나의 목소리에 수렴되는 것(univocal)처럼 보인다. 표현주의는 사물들이 부조리하게 충돌하는 가운데 새로운 의미가 항구적으로 생성되는 세계의 환희를 결코 꿰뚫어보지 못한다. 담론의 바뀌가 제대로 굴러가도록 비평과 이론의 상호작용을 만들어 내기에 그것의 지향은 너무 무겁고, 너무 견고하고, 지나치게 선형적이다. 그러나 그것을 하나의 스타일로 간주하였을 때, 표현주의는 엘리자베스 비숍(Elizabeth Bishop) 같은 사람이 최악이라 일컬었던 이 불가해하고 야만적인 20세기에 가장 적실한 응답을 구체화시킨다.

가축 사육장의 주술사

내가 십대가 되기 전, 어린 시절 기억 속 캔자스시티는 또렷이 구분되는 두 가지 삶의 공간으로 나뉘어져 있었다. 그 중 하나는 보다 지속적인 성격을 띠었는데, 그곳은 지루한 학교생활, 끊임없는 숙제와 계획 세우기 때문에 종종 빛이 바랬고, 가정생활의 소소한 드라마가 상연되는 장소이기도 했다. 그리고 다른 한편에 가축 사육장이 있었다. 아버지는 가축 거래상이었다. 어머니는 아버지가 나를 가축 사육장에 데려가는 일이 내게 좋지 않은 영향을 끼칠 것이라고 생각하셨다. 어머니의 부정적인 의견은 오히려 자극적인 동기(動機)가 되어, 나는 기

회만 된다면 언제든지 그곳에 가려고 했다. 하지만 생경하고 악취 풍기는 그 장소에 들어설 때마다 육신과 영혼이 온전히 탈바꿈하는 사람은 아버지였다. 가축 사육장에서 일하는 사내들은 단정하고 간소한 옷차림으로 그 곳에 도착하여 낡은 층계를 올라 ‘오린 해거티(Orin Haggerty)의 탈의실’이라는 장소에 들어갔는데, 거기에서 평범한 행색의 사내들은 돌변하였다, 그들은 각양각색의 카우보이모자를 쓰고, 잘한 구멍이 뚫린 셔츠에 밑 없는 바지를 입고 허리에는 더블 벨트를 휘둘렀다. 또한 다리에는 도마뱀 가죽 부츠를 신고, 은전(銀錢) 크기의 톱니바퀴가 달린 멕시코식 박차를 달았다. 이러한 변신은 뜨거운 김과 탈크 분진(粉塵)이 뭉게뭉게 피어오르는 환경 속에서 이루어졌다. 그 주변으론 고함소리가 어지럽게 오갔고, 공들여 그린 음화(淫畵)를 배경으로 마권(馬券) 거래가 이루어졌으며, 자욱한 담배 연기 속에 당구공 부딪히는 소리가 들려왔다. 사내들은 거기에서 가축용 채찍과 젖은 수건으로 서로의 등짝을 후려갈기며 허세를 부렸고, 악담을 주고받으며 초록색 당구 테이블 위에서 화려한 당구 기술을 구사했다. 나는 그런 광경을 목격하며 내가 이제까지 머물렀던 곳과는 전혀 다른 비밀스런 구역으로 들어왔다는 것을 깨달았다. 그 곳에서 아버지의 얼굴은 당신의 카우보이모자 아래에서 이글거리면서 돌아났다. 나는 아버지가 우리 집에 있을 때보다 그 곳에서 더욱 자신의 본거지에 있는 것처럼 머무는 것을 보았다.

돌이켜보면 가축 사육장이 위치하고 있었던 제네시(Genessee) 가(街)에서 길길거리는 웃음과 함성, 농담이 범벅이 된 북새통이 사라진지는 이미 오래되었다. 몇 년 전 내가 그 곳을 찾았을 때, 가축 거래소(Livestock Exchange) 건물은 눈요기로 남겨 둔 축사(畜舍)들 가운데 퇴락한 몰골로 남겨져 있었다. 하지만 나는 여전히 과거의 광경을 생생하게 기억할 수 있다. 햇빛이 내려 쏘이던 여름날, 카우 강(Kaw river)까지 뻗어 있는 수천 평의 대지에는 수많은 관문과 활송(滑送)장치, 커다란 축사와 규격화된 움막들이 펼쳐져 있었다. 서부에서 이송된

수천마리의 동물들이 내는 소음, 동부에서 온 화물차량들이 교차할 때 발생하는 쿵광거리는 굉음, 북쪽의 컬럼비아 탱크-제철 사(社)에서 들어오는 금속의 울림이 뭐라 설명할 수 없는 불협화음 속에 결합되어 웨스트 보텀스(West Bottoms) 지구의 외곽에 솟아 있는 낮은 절벽에 메아리 쳤다. 그 곳에서 나는 브라마(Brahma) 종(種) 황소 한 마리가 미쳐 날뛰어 벽돌담의 8인치 두께의 문기둥을 성냥개비처럼 부러뜨리는 것을 볼 수 있었고, 이 백 마리가 넘는 긴 뿔 달린 소들이 활송 장치의 기울어짐과 동시에 야생의 눈빛을 희번덕거리며 이동하는 것도 보았다. 그 때 나는 그 소들이 자동화된 설비에 의해 서부 텍사스에서 기차에 실려 여기까지 오는 동안 단 한 명의 사람도 보지 못했을 수도 있다는 것을 문득 깨달았다.

이처럼 밀집되고 긴장된 미로(迷路) 속에서 나는 중세의 그림에서 뛰쳐나온 것 같이 화살통과 활을 들고 이동하는 궁수(弓手)들을 가끔씩 볼 수 있었다. 그들의 표적은 곡물이 풍부한 축사(畜舍)에서 번성하는 거대한 황색 쥐였다. 그 짐승은 본래의 겁 많고 약삭빠른 습성을 잃고 사납고 공격적으로 변했는데, 과도해진 몸집과 가축 사육장 전체를 휩쓰는 광기 때문에 그렇게 된 것 같았다. 각종 시설과 건물이 인접해 있는 장소라서, 총과 같은 화기(火器)의 사용은 아예 불가능했고, 쥐덫도 별 효과가 없었다. 고양이도 자기보다 덩치가 커져버린 먹잇감 앞에서 도망치기 일쑤였다. 그런 이유로 가축 사육장에서는 활 쏘는 사람이 필요했다. 그들의 쥐 사냥에는 가축 사육장의 분명한 용도와 비슷하면서도 다른 성격이 담겨 있었다. 즉 동물의 종(種)을 인간이 만든 장소에 길러서 살찌운 다음 결국 없앤다는 점에서는 비슷하지만, 그것을 결코 먹지 않는다는 점에서는 달랐다.

또 잊을 수 없는 풍경은 축산업자를 상대로 하는 의료 물품 상점이었다. 그 가게는 탈의실과 시플리 (Shipley) 마구(馬具)점 사이에 자리 잡고 있었는데, 창 너머로 머리 둘 달린 송아지의 박제(剝製)와 산토끼를 낚아채는 거대한 방울뱀의 모습을 담은 세피아 톤의 벽사진이 보였

다. 그 장소에서는 다른 곳에서 결코 맡을 수 없는 냄새가 났다. 그것은 풀내음과 뒤섞인 악취였고, 도살장에서 풍겨지는 비(非)인간적이고도 잔혹한 냄새였으며, 퇴비와 자주개나리와 젖은 양털, 노새의 오줌과 인간의 땀에서 배어나는 냄새였다. 이 모든 냄새들은 커(Kaw River)강과 미주리 강(Missouri River)이 뒤섞이는 지점이 내려다보이는 곳에서 조용돌이 치고 있는 무덥고 칙칙한 7월의 구름과 함께 솟아올랐다. 그 장소에서 인접해 있는 규격화된 움막들은 “커더헤이(Cudahay)”, “아머(Armour)”, “윌슨(Wilson)”, “스위프트 앤 컴퍼니(Swift and Company)”과 같이 시끌벅적하거나 유쾌한 사람의 이름으로 불렸는데, 그럼에도 불구하고 나는 그러한 호칭이 뜻하는 바를 알고 있었다. 그 곳은 죽음에 헌정된 거대한 구역이었다. 가축 사육장은 시체 안치소를 향해 뚫려 있는 살아 있는 깔때기였다. 단테를 지옥으로 인도하는 『신곡(神曲)』의 베르길리우스처럼, 아버지가 독소(毒素)가 배어 있는 그러한 환경 속으로 나를 데리고 갔던 이유는 무엇이였을까? 혹시 나에게 바깥 세계에 무엇이 놓여 있는지 보다 일찍 자각시키려 했던 것일까? 그러한 자각이 바로 가축 사육장의 사내들이 매일 죽음으로 향하는 터널을 내려다보면서 서로에 대한 거친 애정과 떠들썩한 유머에 집착하며 자조적으로 느껴지는 마초적 의식(儀式)과 옷차림을 고수했던 이유가 아니었을까?

세 번째 담론은 널리 퍼져있는 동시에 숨겨져 있다. 한편으로 그것은 일종의 부정적 담론이다. 그러한 부정성(negation)은 뜻밖의 마주침과 도전을 수반한다. 세 번째 담론은 가끔씩 다른 두 담론에서도 그 담론의 불연속성이 분출하는 순간에 모습을 드러낸다. 또한 그것은 담론으로서는 숨겨져 있다. 실제로 그것은 이제까지 명칭이 부여되지 않았다. 아마도 그것의 진원지는 초현실주의에 위치해 있을 것이고, 그것의 최초의 태동은 다다의 난폭한 해체활동과 결부되어 있을 것이다. 그러나 세 번째 담론의 첫 단층이 식별할 수 있는 모습을 드러낸 것은 입체주의에 콜라주가

도입되면서부터인데, 세계의 미소(微小)한 파편들과 텍스트의 조각들이 형식주의자들의 구성작업 속에 끼어든 것이었다.

형식주의 예술과 관계를 맺는 차원에서 볼 때, 세 번째 담론은 변증법적인 것으로 간주될 수도 있다. 문자를 거부하는 형식주의 예술과는 다르게, 세 번째 담론은 문자로 진술되지 않았을 때 아무것도 아니게 된다. 그리고 추상 예술이 공들여 견지하는 성상(聖像)혐오와 자율적인 시각 활동을 지도적 개념으로 삼는 교리에도 전적으로 반대편에 서게 될 것이다. 유사한 차원에서 세 번째 담론은 사회정치적 담론과 통할 때가 종종 있다. 하지만 이것조차 매년 결끄러웠다.

초현실주의는 형식주의 예술의 통합성에 반대하는 단절적인 절차와 의도적인 분열의 전략에도 불구하고, 그 운동이 최고조에 달했을 때조차 근대성의 기획에 단단하게 붙잡혀 있었다. 특히 브레통(Andre Breton)의 지도 아래에서 초현실주의의 열망은 구원을 지향하고, 통합을 피하며, 브레통이 영웅시했던 프로이트(Sigmund Freud)를 따라 사유되지 않은 것을 사유하고자 분투했다. 하지만 이러한 사유는 남성에게 국한된 것이었고, 당시 욕망의 대상으로 간주되었던 여성은 사유의 주체로서 인정받지 못했다. 이처럼 초현실주의는 남성을 자율적인 예술과 관련된 부르주아적인 이념으로부터 해방시키고자 했고, 남성을 내면적 억압으로부터 자유롭게 만드는 또 다른 근대성의 공리를 표출하였다.

1920년대에 이루어진 이러한 실험이 스스로 표방했던 목표를 이루지 못했다 할지라도, 그것의 광범위한 영향은 자명했다. 예술을 다시 한 번 삶의 그물망 속으로 침투시키고자 하는 시도는 20세기 전반에 걸쳐 계속 반향(反響)하였다. 예컨대 요셉 보이스(Joseph Beuys)의 후기 작품은 그러한 개념에서 생기를 얻는 대표적 사례라고 볼 수 있다. 미학적이고 추상적이고 자율적인 대상의 생산에서 예술 활동의 충동을 벗어나도록 만드는 노력은 동시에 성 충동과 죽음 충동의 대치로 이어졌다. 하지만 세 번째 담론은 이와 같은 주제를 일원론적으로 다루는 표현주의적인 정념과는 다르게 두 충동을 아이러니하게 대립시킨다. 그리하여 때로는 의도적인

무관심이 그것의 전략이 된다. 그리고 이는 당연히 마르셀 뒤샹이라는 이름으로 대변될 수 있는 영역에 속한다. 팝 아트에서부터 전격전을 벌이는 것 같은 포스트모더니스트들의 이미지 생산까지, 레디메이드로부터 진척된 모든 것들은 이러한 맹아(萌芽)에서부터 검토될 필요가 있다.

세 번째 담론의 배후에 놓인 것인 전체성(wholeness)을 지향하는 서구적 신화에 대한 거부이다. 그 신화는 세계를 이성적인 실체로서 간주하는 계몽주의적 개념의 유산에 의해 지속적으로 뒷받침되어 왔다. 불연속성에 대한 막스 플랑크(Max Planck)의 사유는 20세기 초입의 십여 년 동안 예술가들에게는 알려져 있지 않았다. 하지만 그러한 사유는 양자역학의 발달과 함께 널리 사회 전반에 알려지기 시작했다. 그리하여 세 번째 담론은 추상 예술이 항시 추구하였던 총체적인 합일(合一)을 거부하면서 자신의 입지를 다졌고, 20세기의 후반기(後半期)에 본격적으로 발달하게 된다. 그 결과 일치된 결의, 전체성, 시각적인 자율성, 초월성을 전복시키기 위해 다양한 전술 및 전략적 방법들이 운용되기 시작했다.

나는 세 번째 담론이 숨겨져 있으며, 불연속적인 성격을 지닌다고 말해 왔다. 하지만 전체성에 균열을 일으키고자 하는 그 담론의 전략이 영향력을 발휘하고자 하는 스타일의 확립으로 귀결될 때, 그것은 사라지고 만다. 미니멀리즘은 그 대표적인 사례라 할 수 있다. 미니멀리즘 초기의 비(非)초월적인 성격은 분명 세 번째 담론과 연관되었다. 그러나 그것은 곧 총체성을 지향하는 순수 추상에의 욕구로 퇴행하였고, 현상학적인 주체성을 경유하여 초월적인 것과 영웅적인 것으로 귀결되었다.

세 번째 담론은 예술에 있어 생명력을 지니는 것은 지속되지 않는다고 단언한다. 오늘 여기에 있는 것은 내일이면 사라진다는 것이다. 예술에 생기를 불어넣는 상황은, 물리학에서 물질과 물질이 충돌하여 에너지가 생성될 때와 마찬가지로 해체와 창조가 서로를 상쇄시키는 순간에 발생하는 것이고, 단지 지금 이 때에만 유효할 뿐이다. 당연하게도 전통적인 예술사는 이처럼 불꽃놀이 같은 작품들의 계보에 초점을 맞추지 않는다. 양식의 점진적인 등락(登落)에 대한 지루한 자료 수집 과정, 영향관계의 근

시안적인 추적, 다양한 해석의 관습 등이 예술사가 매번 관심을 갖는 것들이다. 직업적인 예술 활동과 예술 시장은 지속성과 풍부한 생산물을 요구한다. 성장과 발전의 합리화는 개인에게 재갈 물려진 신앙(信仰)이나 마찬가지로, 시장은 반복적인 물품 생산을 추동하도록 압력을 넣는다. 세 번째 담론은 이처럼 ‘동일한 것’을 되풀이하는 생산의 역사에 대한 안티테제이다. 세 번째 담론은 물품 창고의 재고품보다 불꽃놀이와 축제일을 찬양한다. 물론 이러한 담론에도 이름이 필요하다. 아마도 그것은 회의적인 것, 반어적인 것, 미심쩍은 것에 대한 이름이 될 것이다. 아마도 그것은 ‘필알리아스(Philalias)', 즉 다름(otherness)에 대한 사랑이라 이름 붙여도 될 것이다.

광의(廣義)의 스타일 개념이 첫 번째 예술의 이야기 방식에 정박해 있다면, 필알리아스의 이야기 방식은 반(反) 양식적이고 또한 그 이상으로 나아간다. 니체철학에서 디오니소스의 서사가 도취된 상태와 차이에 대한 찬미를 늘 함께 나타내듯, 필알리아스의 담론의 서술 방식은 그것이 중축으로 삼는 대상 속에 이미 내재되어 있다. 필알리아스의 성격을 특징짓는 것 가운데 하나는 대상(objects)을 사건(events)으로 전환시키는 능력이다. 돌이켜보면 필알리아스가 견본으로 삼았던 대상은 방향의 전환, 관계의 역전 속에서 도래했던 것으로 보인다. 이러한 담론은 권력이 탈취되고 새로운 어휘가 전유되는 장(場)을 주재한다. 이 담론은 예술에 있어 ‘통합된’ 정체성 및 스타일을 떠받치는 생명력 없고, 반복적이며, 비판정신 없는 생산에 반대하고, 그것에 대항하는 운동을 일련의 작품군(群)속에 확립할 수 있다. 그러나 이미 주어진 작품군에서 필알리아스의 타자성은 최초에는 균열을 일으키지만, 곧잘 정체성과 스타일의 생산을 확장시키는 결과를 빚는다.

생산의 확장은 당연히 스타일의 재정립으로 이어지고, 스타일 속에 필알리아스는 상실된다. 자기 의식적인 균열의 실천(1970년대 후반) 혹은 파편적인 차용(1980년대)은 그것이 단순히 생산을 증대하는 양식의 기술로서 사용되는 이상, 세 번째 담론에서 떨어져 나간다. 세 번째 담론은

이미 확립된 실천적 구성의 성과로서 나타나는 것이 아니라, 전면적인 의미 붕괴의 결과로서 나타난다. 즉 그것은 의식화된 생산 프로그램의 성과가 아니라 거부와 부정의 사례(事例)일 따름이다.

환속한 예술가

내가 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp), 윌리엄 루빈(William Rubin), 알프레드 바(Alfred Barr)가 참석했던 뉴욕현대미술관의 토론회에 갔던 때는 1964년이다. 루빈은 뒤샹에게 다소 크게 느껴지는 목소리로 학자적인 질문을 했고, 반면에 바(Barr)는 경외심이 담긴 흐린 눈빛으로 속삭이듯 말했다. 토론은 레디메이드를 향했다. 뒤샹은 실제로 자신이 레디메이드를 거의 이해하지 못한다고 말했다. 그리고 자신은 선천적으로 게으른 사람인데, 그럼에도 불구하고 예술 같은 것을 해야겠다고 느낄 때가 가끔씩 있다고 했다. 그는 자신을 환속한 예술가라고 말했다. 그래서 뒤샹은 자신에게 모월 모시에 예술 활동을 해야 한다는 약속을 했다. 그 시간이 되었을 때, 그는 단지 그 약속을 지키기 위해 무엇인가 선택을 하고, 그것이 곧 레디메이드가 된다는 얘기였다. 레디메이드는 그가 애써 만들거나 손질한 것이 아닌 대상으로, 대량 생산되어 어떤 사람들에게나 유용한 제품이었다. “그런데, 당신은 그것을 어떻게 실행합니까?” 라고 루빈이 물었다. “약속된 시간이 되었을 때 나는 보통 철물점에 가 있습니다. 주변을 둘러보다가 무엇인가를 선택하지요. 그것이 바로 레디메이드가 됩니다.” 뒤샹이 대답했다. 루빈이 평소의 학구적인 깐깐함으로 질문을 이어나갔다. “하지만 그 대상을 선택할 때, 무엇이 되었든 판단의 기준이 작용하지 않습니까?” “나는 내가 앞으로도 계속 무관심하게 대할 수 있는 대상이 무엇인지 예측하기 위해 노력합니다. 그럴 수 있는 대상이 바로 내가 선택하는 레디메이드입니다.” 뒤샹이 대답했다. 이 시점에서 알프레드 바가 끼어들어

말했다. “그런데, 마르셀, 그런 레디메이드들이 요즘엔 그렇게 아름다워 보이는 이유가 무엇일까요?” 뒤샹은 바를 향해 돌아 앉아, 다음과 같이 말했다. “아무도 아닌 자(nobody)만이 레디메이드를 완수할 수 있습니다.”

세 번째 담론을 특징 지었던 부정적 거부는 일차세계대전의 비(非)이성과 공명하면서 나타났고, 20세기의 중반부를 지나서는 이성의 범주를 초과하는 사건인 홀로코스트와 반향(反響)하는데, 이에 대해서는 굳이 상론할 필요가 없을 것이다. 진리와 이성에 대한 포스트 계몽주의의 모든 호소는 이처럼 까맣게 타버린 원천으로부터 재를 뒤집어쓴다. 이성의 위계와 통일에 대한 모든 공격은 20세기의 가장 충격적인 사건인 홀로코스트를 그 배경으로 한다.

세 번째 담론이 드러날 때 보통 그 주변을 감싸게 되는 아이러니의 분위기는 의미 상실에 대한 방어적인 화답으로서 해석할 수 있다. 사상(思想)과 사회에 대한 서구적 위계의 위법성, 그리고 이러한 위계가 불러일으키는 공포는 20세기를 지나는 동안 주기적으로 되풀이되어 나타나는 미광으로서 계속 침전되었다. 그러나 우리는 이 세 번째 담론에서 아이러니가 나타내는 거리두기를 해명할 필요가 있다. 왜 보다 뜨겁게 분노하는 표현주의적인 화답이 아니라 아이러니인가? 왜 격렬한 비탄이 아니라 조롱하는 비웃음인가? 농담이 실은 고통의 거절을 나타내는 것이라는 프로이트의 유명한 금언이 이러한 물음에 대한 실마리가 되지 않을까? 아이러니한 부정은 양자 역학에서 가정하는 진공과 유사한 성격을 띠는데, 그러한 진공으로부터 우주와 같은 경탄스러운 사물들이 스스로 요동쳐 나오게 된다. 그리하여 새로운 자유와 용기, 그리고 불일치, 가설, 변환, 창안과 결합된 도취가 부정에 의해 만들어진 무의미의 ‘진공’, 즉 부재의 구멍 속으로 쇄도할 수 있게 된다. 다름(otherness) 그 자체가 시시각각 포착되는 것은 이처럼 혼잡하고 불안정한 장(場)에서다. 양자역학의 세계에서와 같이, 아마도 예술에 있어서도 에너지는 시시각각 무(無)의 상태를 드러

들 수 있을 것이다.

내가 밑그림을 그린 세 가지 담론의 패러다임은 전혀 동종(同種)적이지 않다. 형식주의적 추상의 담론은 일정 기간 동안 엄격한 이념적 지위를 대변하였고, 그것의 종장(終章)에서는 시적인 은유와 알레고리적인 해석으로 전환되었다. 사회정치적인 담론은 선전적인 공약에서부터 객관적인 자료수집, 일상적인 불평불만에 이르기까지 사회에서 나타나는 다양한 태도들을 차용하였고, 가용한 모든 매체를 활용하였다. 그리하여 우파적인 입장에서든 좌파적인 입장에서든 무수한 중단과 무수한 시작을 추구하는 단속적인 서사로 나타난다. 이러한 사회정치적인 담론의 접근은 유토피아를 포고하기도 하고, 때로는 매체적인 재현을 해체시키기도 한다. 이 담론은 권력과의 관계에서 어떠한 위치를 설정하고 있든 항상 권력을 다룬다. 굳이 언급할 필요도 없겠지만, 양식에 대한 고려는 사회정치적인 담론의 주안점이 되지 못한다.

마지막으로 세 번째 담론은 최근에 비로소 모습을 드러낸 불연속성에 대한 텍스트와 같은 무엇으로 간주된다. 그것은 파국(破局)이론과 흡사하다. 여기에서 점진적인 개혁, 예견 가능한 변화와 같은 생각들은 부적합한 것이 된다. 이 담론의 역동성은 예기치 않은 갑작스런 변화를 통해서만 달성될 수 있다. 우발적인 것, 가뉘놓을 수 없는 것, 예견할 수 없는 것, 그리고 덧없이 스치는 것만이 이러한 세 번째 담론의 스타카토적인 악절에 표지를 남긴다. 여기에서는 개인적 체험의 독자적인 개별성에 부합하고자 하는 무정부주의적인 태도가 나타난다. 아마도 이 담론을 구체적으로 표명하는데 있어 급진적인 회의주의가 일종의 선결조건이 될 것이다. 하지만 이 담론의 예측할 수 없는 작품들에서 빈번히 부각되는 의심과 거부의 행위는 체계적인 비판의 결과물이라기보다는 훨씬 직관적 성격을 지니고, 이는 사례들을 통해 충분히 증명될 수 있는 것이다. 이 담론의 의식적 실천의 가능성 및 이 담론의 운동에 대한 이론적 분석에서 도출된 전략은 이 담론이 나타낸 바와 상충되는 것 같다.

그렇다면 이처럼 패러다임을 나타내는 담론들을 어떻게 비교할 것인가? 이 모든 담론들은 그 자체의 규칙과 자기 정당성을 갖춘 텍스트들이다. 게다가 이 모든 담론들은 예술품과 텍스트만을 생산하는 것이 아니라, 예술에 참여한 개인 혹은 예술 자체를 생산해낸다. 각각의 담론은 특정한 속성을 지니는 자신의 정체성을 차별화시키며, 그것을 요청하고 구성한다. 의심할 여지없이 이 세 가지 담론은 서로에 대해 대척점에 선다. 그 담론들은 합쳤을 때, 서로가 배제한 것에 대한 각각의 결핍과 억눌린 욕망으로 삼각형을 형성한다. 이 때 삼각형의 한 변을 이루는 담론에 대해 나머지 두 변은 그 담론에 있어 무엇이 억제되어 있는지를 대변해준다. 이들 담론 사이에서는 통합과 차이, 믿음과 회의, 실천과 비평, 헌신과 의심과 같이 양극단으로 축약되는 요소들이 서로 맞서고 있다.

칸트는 자신의 『판단력 비판』에서 미적인 것이 분리되어 있음에도 불구하고, 그것에 대한 숙고가 우리를 사유와 덕성으로 나아가게 만든다고 주장했다. 그것은 아마도 예술이 지니는 초연함의 미덕 때문일 것이다. 그러한 미덕은 우리로 하여금 욕망의 미로(迷路) 내부에서 소진되는 에너지를 그것의 외부에 횡횡하는 권력 의지보다는 덜 악의적인 것으로 볼 수 있게 만든다. 부조리한 주장이 되었든 이데올로기적인 변호가 되었든 예술의 담론은 우리를 진리의 이름으로 자행되는 폭정 속에 데려다 놓지는 않는다. 플라톤에서 발원되어 데카르트를 거쳐 오늘에 이르는 진리 추구의 산물들 때문에 우리는 여전히 고통 받고 있다. 그러나 정치와 공공연하게 제휴하는 예술에 있어서는 그러한 미적 초연함의 순수성이 요청될 수는 없을 것이다. 사실, 어떠한 예술 담론도 그것의 형성과 연관되어 있는 정치로부터 탈(脫)역사화하지 못한다. 하지만 인간을 희생시켜 자신의 추구하는 바를 실현시키는 정치를 미적인 것으로 형상화시켰던 것도 바로 그 담론들이다.

여기에서 논의되는 예술은 다양한 담론들의 변화하는 복합체로서, 겹겹이 층을 이루며 다양한 차원에 걸쳐 고도로 매개된 형태로 도래했다. 용서할 수 없이 파국적인 이 세기에, 예술은 아마도 옆으로 비켜서 있을 것

이다. 그럼에도 불구하고 예술은 다스릴 수 없이 회오리치며 확산되고 있는 냉기(冷氣)에 가까이 다가서고 있을 것이다. 예술이 시도하는 비이성적인 게임과 감각의 심연 속에, 경외와 냉소, 비탄과 조롱, 격노와 우아함 속에, 예술은 이 어두운 세기를 증언한다. 아마도 마지막엔 이 세 가지 담론은 마치 해를 끼치지 않은 먼지의 악령들처럼 그들의 확장된 영역에서 서로 뒤섞일 것이다. 무력한 만큼 고결하기도 한 그 담론들은 우리 인류가 새천년을 향해 접근하면서 계속 쌓아나가고 있는 잔해들에 닿지도 않은 채 계속 소용돌이 칠 것이다.

Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical
Asides as Allegories (or Interruptions) 1989

Robert Morris

The only kind of curiosity in any case that is worth acting upon with a degree of obstinacy: not the curiosity that seeks to assimilate what is proper to know, but that which enables one to get free of oneself.

–Michel Foucault

The truism that art should survive the commercialism that it surrounds seems ever harder to maintain. Currently the crassest commercial interests pervade and dominate the art world. Perhaps the truism should be inverted. Does art achieve that aura about which Walter Benjamin was so ambivalent merely from the crown of lucre that adorns it today? Cynics would seem to think so. But today, just as in the past, there are factors besides commercial ones that legitimize art works. A time of heightened avariciousness may, however, be a time when other supporting narratives of art need to be examined.

This need not be a rescue operation undertaken to defend art on some higher, “cultural” plane. In fact, the intense commercialization of art at the present moment allows for a certain distance, a certain perspective previously not available, for viewing the

production of art objects in this century. This commercialization testifies to the triumph of certain forces that were always present but often suppressed in the overall consideration of the nature of art in a late-capitalist society. And with things more out in the open now, a different economics—that of desire—has become more available to analysis. For questions now need to be asked about what various competing art stories mean, and where they lead.

No art comes without its stories. An art story is at once a prescriptive text that imposes rules by which its participants learn to play a certain kind of game; a genealogy of certain events and of certain sets of enduring, often conflicting desires; and a concatenation of traits, tropes, obsessions, and historicized accounts by apologists who would seek to legitimize an ideological position. In short, the art story is a discourse particular to an enterprise that pretends to revolve around the production of a certain unstable class of more or less individually produced, handmade artifacts.

Art objects are totally mediated by the networks of sign systems within which they are suspended. And in broader terms, the visual itself is always a dependent category that has never had a claim to unmediated autonomy. Obviously, art objects are not the same things as what is written or said about them. But in terms of cultural significance, this is a distinction without a difference. There can be no separation between objects and language in terms of meaning. Whether we see only what we can say, or whether we always see more than can be said, amounts to a kind of scholastic dispute. Both may be true. Of more relevance is the acknowledgment that at a certain level language and images, texts

and objects, words and icons are locked in an irreconcilable conflict. But things have no significance outside what can be said about them.

When we speak here of the art text, narrative, or discourse, what is being assumed is an amalgamated art enterprise. I believe it was the physicist Richard Feynman who once said of the electron that what was not explicitly forbidden was compulsory. Some similar claim must be made for art; it is an extended cultural activity formed by many more factors than the artist. The art discourse is no more confined to its physical objects and specific critiques than the electron is defined by a single measurement of its position.

What are some of the forces that impinge on the formation of discourses for twentieth-century art? What constitutes these narrative networks of sign systems? They are comprised of specific sets of evolving material practices, material objects generated by these practices, and all that is said about and done with and to them. But such narratives are shaped as well by more subtle and pervasive networks of power relations. Here it is also necessary to trace the various validating and repressive institutional shifts along the history of an art narrative. One has to account for such things as the extended curatorial practices of art selection and presentation, as well as those contextual pressures of museums' and galleries' architectural styles, where "empty" space itself exerts a hand. More obvious is the impact of the media—from critiques and theory, manifestos and educational canons to the endless gyrations of the popular press. And one should also not forget those "silent" discourses of power

brokerage that rustle between collectors, dealers, and art gadflies.

The visual object itself is but one factor in the will toward an art identity that the culture demands for itself. It is the cumulative reassessments, realignments, reinterpretations, and reinscriptions of many combined forces that issue in an art story. By definition these forces are always in flux. The only way to actually understand the fractiousness of competing internal forces and the emergence of the unifying obsessions behind particular discourses is to examine particular instances. But this is a task beyond the scope of this inquiry, which can only be a suggestive overview of such a project.

As discourses expand over time, testing their own limits by absorbing certain differences, repressing others, and exploring new strategies, eventually an extensive, if never internally consistent narrative is accreted. It serves to both prescribe and legitimize, as well as to proscribe by legislating against the threateningly heterodox.

School Days

Many museums in the Midwest, like the Nelson-Atkins Gallery in Kansas City, Missouri, the first I ever knew, occupy sites of former baronial estates. A noble in the Middle Ages might have endowed a monastery in perpetuity for the recitation of prayers on behalf of his soul. But William Rockhill Nelson had an art museum built. I have no idea what sort of collector Nelson was in his day. When it comes to collectors, nothing is surprising. I

visited one once, off Rittenhouse Square in Philadelphia, who pointed to a closed door and said, "Go in there and see my Cezanne. It's too beautiful for me and I can't stand to look at it."

But on certain long-ago Saturday mornings, fortified with a mother's encouragement, I made my way from the eastern part of Kansas City on the Swope Park trolley toward the Nelson Gallery. I had my crayons and two nickels, one for each way. I got the drawing paper at the museum. I was eight years old and would spend the morning drawing in the galleries. Maybe Nelson had set it all up in his will-kids improving themselves with art on Saturdays. But only half the day, not cutting into baseball time. I remember most drawing from the Egyptian objects. Reliefs. Disembodied eyes, hands, and snakes floating in the hieroglyphic dream space, unburdened by the horizon that designated that weary, dualistic real world of the West where there always had to be a choice between earth and sky, heaven and hell, mind and body. In 1961 I made my first works that would later come to be called Minimal sculpture. Those gray columns and slabs I copied directly from the photographs of the ruins of the King Zoser complex at Saqqara, Egypt.

I first met the elderly Barnett Newman at a party at Frank Stella's on 73rd Street in 1965, if memory serves. When I introduced myself, he looked at me through his monocle and said, "Yes, I know your work." I was very surprised, but learned later that he was intensely interested in the newer work that was just being shown then and made a point to see as much of it as possible. "Yes," he continued in his gravelly voice, "you're that guy who makes those low gray things, all

those plinths and boxes and slabs. It's all so low and hugs the ground. But don't you know the difficult thing is to get it up?"

At thirty I had my alienation, my Skilsaw, and my plywood. I was out to rip out the metaphors, especially those that had to do with "up," as well as every other whiff of transcendence. When I sliced into the plywood with my Skilsaw, I could hear, beneath the ear-damaging whine, a stark and refreshing "no" reverberate off the four walls: no to transcendence and spiritual values, heroic scale, anguished decisions, historicizing narrative, valuable artifact, intelligent structure, interesting visual experience.

Despairing of ever making a living as an artist, I took graduate courses in art history in the early 1960s in New York City. However, I became too involved with art making after the master's degree to attain a doctorate, which would have enabled me to secure a professorship in an art history department. In the course of these studies I took a seminar in Oriental art with Ad Reinhardt. Although the course was listed as Japanese art in the catalogue, Reinhardt nevertheless insisted that because art always comes out of art, a certain prelude to Japanese art was necessary. A certain amount of preliminary or supplementary consideration had to be given to the precedents in other parts of the Orient, some of which eventually found their way as influences into Japanese art. Or as he put it, "I'm going to start with India then move on to China, Southeast Asia, concentrating on Cambodia, then up to Nepal and Mongolia, and then get to Japan." He further stated that he gave everybody a "B" except those people who tried not to get a "B," and that the final

would be relatively simple: "just organize Oriental art." "Meaning what?" someone asked. "Just list the dates and locations of all the major monuments of India, China, Mongolia, Cambodia, Nepal, and Japan."

Reinhardt showed about 500 slides a night, each one of which he had taken himself. He had been to every major site in the Orient. All he ever said was, "That's Classical," or "That's early Classical," or "That's Archaic," or "That's Baroque." The final was what he said it would be. I had gotten to know him a little by then and asked him afterward why he gave such a test. "I always had a terrible memory and wanted to be able to do that," he said. He said he had traveled summers all over the Orient just to get away from the family, and he said art was too serious to be taken seriously. Toward the end of his life he painted his series of black paintings, each subsequent one a bit darker and less distinct in its divisions than the previous one. I would occasionally visit him in the late afternoon at his studio on Broadway and Waverly. We would sit in gathering dusk, each with a shot of Old Crow, looking out of his large windows, watching the girls leaving NYU across Broadway. On such an evening he got a call from MOMA. They had finally bought one of his black pictures, but someone cleaning the walls had spotted it and they were calling to ask him to come to fix it. I heard him say into the phone, "That won't be necessary. Just send it back. I've got one here that's more like the one you've got than one you've got."

At least three paradigmatic art texts, more or less massive, At

least three paradigmatic art texts, more or less massive, can be seen at work over the last century. The heaviest of these, of course, is that of modernism. Abstraction was and is its first commandment. Its insistence on progress and the transcendent bringing to light of the new, the “unthought,” align abstraction with the broader text of modernity itself. Well deconstructed by now, this text modernism was for much of the century the story of “high” art. The history of the development of abstract art is also one of the repression of words. That is, the demand for an autonomous art was a demand for the excision of contaminating literature within it. However, language thus repressed was merely displaced into the realm of theory. What literature was to representational art, theory became for abstract art. As the modernist text developed, it grew weighty with paradoxes.

By mid-century, Clement Greenberg had become the high priest of modernist orthodoxy, in which the “Eliotic Trotskyism” of an elitist revolution of forms was tied by an “umbilical cord of gold” to the support of the ruling classes. Here, an elevated avant-garde marshaled purity against the ever-threatening kitsch pushing up from popular culture below.

The “purity” of abstract art could be understood simultaneously as a scientific, religious, and ethical-political reformation. The “innocent eye” of the ideal spectator was at once the unbiased eye of science and the spiritually purified eye of the individuals in a new social order, to be produced by religious reformation and/or material revolution. The totems of this new religious/social order were to be the paintings themselves, now finally emergent as the dominant art form of advanced culture.¹⁴²⁾

Even after Minimalism's phenomenological endgames, abstract art still persists. But the legitimizing text of an avant-garde making historical moves is no longer available. For Greenberg, progressive movement was a necessity; otherwise, the art enterprise collapses into a static, decadent Alexandrianism. Apologies for abstract-formalist art are now scarce; perhaps a certain fugitive hermeneutics engages it now and then. The obsession with iconoclastic purity has been dropped, only to be replaced with a variety of metaphorical and even allegorical readings. Today, texts generated in apology for abstract art sometimes recall Baudelaire's remark about preferring his own reverie in front of the object to all other considerations.

The genealogy of the abstract-formalist paradigm is long and tortuous. If the notion of progress has been excised from the dogma, that of unity and transcendence has not. Nor has the idea of a limit to be probed been totally erased from this discourse. This metaphysics always lent a certain romantic, macho riskiness to the enterprise. Frank Stella and Peter Halley, each in different ways, still squeeze some mileage out of this notion, even in the midst of allegorical readings applied to their works.

The second discourse to be traced here revolves around political and social concerns. The art that falls within this narrative has little stylistic coherence. The iconophobic productions of the Constructivists were as much aligned with a political ideology as were examples of the most egregious representationalism. Obviously, the discourse does not lie in the objects produced by

142) W. J. T. Mitchell, "Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language, " *Critical Inquiry* (Winter 1989) p.361

the Constructivists, but in the broader, historical wave of Constructivism, the story of how the productions were enmeshed in a particular relationship between art and political ideology. Forms alone do not constitute a discourse. A discourse is constituted, rather, by an evolving set of interrelated concerns: those particular instances, reformulations, and reinscriptions within a set of ongoing obsessions.

Sociopolitical obsessions engaging with art production form one such enduring text of the art of our time. And here one would be concerned not just with ideological engagements of the left, such as Marxist-Leninist alignments of the early 1920s, but also with those of the right—including National Socialism of the 1930s. One also recognizes competing ideologies behind every kind of wartime media manipulation of the 1940s, not to mention the recent manifestations aligned to gender and race. Propaganda and advertising form a subset within this text to be reckoned with, as much as, say, Marcusean notions of art's emancipatory capacities.

This second discourse is animated by a number of strategies that modulate its address to power. These range from the engaged and activist to the ironic. It is amplified by any number of media and invokes a variety of formats. Its manifestations are not always voiced through the traditional art institutions. What this discourse emphatically rejects is the Kantian notion that art is a detached enterprise whose autonomy is guaranteed by an avoidance of cognitive and moral claims.

A structurally distinguishing feature of this second discourse is its implicit claim to truth. It aligns itself in its games of truth not only to critical and philosophical modes, but to that overarching

rationality that rules the pervading discourse of the West. Thus it submits to our culture's dominating logos, though its manifestations appear less directly discursive than the conventional criticality of the written text. Foucault has asked, "What caused all Western culture to begin to turn around ... [the] obligation to truth, which has taken a variety of different forms? Things being what they are, nothing has, up to the present, proved that we could define a strategy exterior to it."¹⁴³⁾ Art committed to the sociopolitical mode is bracketed by its "truth-rationality" assumption, which becomes one of the "forms" of this extended discourse.

While the moral stance of recent phases of the sociopolitical art discourse invariably reflects the sentiments of the left, the forms it manifests frequently utilize deconstructions of the advertising and media worlds. Here formats of oppressive control are inverted in the service, ostensibly, of resistance. But at another level the structure shared by both a consumerist discourse and an art discourse, irrespective of the political load, is one of condensation of information in which a whole complex of signification is converted into a "phrase-image" form, an "information byte." And at a certain level a common satisfaction may be served by an oppressive discourse as well as one intended as its opposite: the consumption of reiterated, familiar, condensed information in the face of environments of pervasive overproduction.

A distinction can perhaps be made between work with political implications that might be read in Adornoesque terms or for which

143) Michel Foucault, "The Ethic of the Care of the Self as a Practice of Freedom, " an interview conducted by Raul Fornet-Betnanacours, Helmut Becker, and Alfredo Gomez-Muller, in *The Final Foucault*, ed. James Bernauer and David Rasmussen (Cambridge, Mass., MIT Press, 1988), p.15

various allusive and allegorical truths are claimed, and art more strictly subscribing to the sociopolitical mode. This may not always be a sharp distinction, but I believe there is a difference between works that distance themselves from the domination of the rational and an ever more clearly defined sociopolitical art discourse in the service of moves that “turn around the obligation to truth.” In its games of truth this discourse fulfills that desire which is, if not for a certainty, then for a justified enterprise on the side of the logos; a desire that perhaps was once fulfilled by a historicized modernism.

Every art discourse reveals its subordinate position to the ruling powers, whether these be the state or the various institutions of private money. For without the meshing of production and support, a discourse has no circulatory capacity. There always exists an understood pact between producer and consumer/supporter, however wary, rationalized, or out of sight it may be kept. Warhol's genius was to make this circuitry the centerpiece of his art and make visible his own media manipulations by utilizing the media's own strategies. The relations of power transmitted across this support-producer circuit are always asymmetrical. A power structure must already be in place for the manifestation of an art discourse devoted to showing the contours of that power. Art never bites the hand that feeds without a good-bye kiss.

A Kansas City Fragment

As a child, it seemed a long streetcar ride from 52nd Street

and Swope Parkway to the gilded Loew's movie palace downtown. And in winter, it was an even longer freezing ride back home. I would sit stiff and sleepy, sometimes lucky enough to be over a rare heater that warmed my bottom through the cane seat, staring out at the lights in the crystalline night air. If that mindless and cynical bloodbath called World War I sparked the Dada movement in Zurich at the Cafe Voltaire, where the exiled Lenin sat through a few performances, in Kansas City the slaughter was commemorated by the Liberty Memorial. This pale tower I saw on top of the heave in the landscape to my right as the trolley, moving south, made the bridge over the Union Station tracks and approached Pershing Road for the long climb up the Main Street hill. Impressive indeed was that smooth, spotlit phallic shaft with the illuminated steam at its tip drooling and drifting out into the frozen night sky. When killing becomes patriotic, national, and insane, perhaps only a sexualized memorial to it can keep its reality from foil consciousness. On my left, directly across from the Memorial, crowning that limestone crag known as "Signboard Hill," another illuminated, larger-than-life artifact blazed and blinked in the winter night. High up, formed in blue and white incandescent bulbs, was an enormous sphere - a disc, actually, but meant to read as a globe - a hieroglyph of the earth itself. Suddenly, out of nowhere, at the top of this globe, a small can of paint materialized and tipped forward in a most wonderful syncopation of coordinated lights. Out of this little deus ex machina flowed a quantity of red paint wildly incommensurate with the volume of the can. And the lights began to change from the innocent blue

of the natural world to the red of man's engulfing cultural mark, paint, signified by means of electrically stimulated drips and surges, until, within the course of some 45 seconds, the entire globe demonstrated with a thousand red lights the triumphal words that flashed above the whole scene: "Sherwin- Williams paints cover the Earth." This hypnotic spectacle was repeated with only the briefest of pauses throughout the night.

Today, the shoddy architecture of Crown Center has replaced the seedy, blinking Signboard Hill of the 1930s and 1940s. I doubt that anything will be found to replace that militaristic hard-on, the Liberty Memorial. But I hold a certain nostalgia for that blinking sign. Where else could one hope to find a more paradigmatic emblem of proleptic capitalism 's optimism for the conquered world marketplace than in that electrified paint, which left no point on the globe uncovered? And of more interest, perhaps-what were the connections to be made between these two public monuments? On the right stood the one dedicated to the sacrificial dead of what history has billed a global conflict, and on the left blinked the merry hopes of global mercantile domination. A certain internal symmetry began to show itself between those geometric emblems of cylinder and sphere. The ideological content began to leak out of these two Minimalistic monuments and run together there on Main Street, waiting for me.

But I am just nine on that long climb in the freezing streetcar straining up the hill. The Errol Flynn movie was exhausting. I am dozing off to the muffled knocking of the air compressors, somewhere in the belly of the swaying trolley, thinking only of

asking Mother to make me a cape like Zorro's.

A certain despondency underlies much art of the present. So severe is this sense of ending that one could even compare the mood of our moment to the fin de siècle ennui of 100 years ago. Then it was the memory of failed revolutions and of the death of God by the hand of Darwinian science that helped to produce that culture's pervading sense of decadence. Exactly 100 years ago and just before going mad, Nietzsche had spoken of nihilism and coming cataclysm. Much in our own century resonates to his darker speculations. In a century of profound violence and failed political programs, it seems there is a comparable "postideological" despondency. Currently, in the face of an empty present and a cancelled future, a political and intellectual quietism is set at idle beneath the materialistic roar.

In the early part of this century, Expressionism was perhaps partly inspired by Nietzsche's exhortation for a Dionysian self to rise up in a transcendent dance of destruction-creation. Expressionism has endured and made periodic appearances throughout the century at moments of cultural decadence. Yet Expressionism presents too severe a set of limitations to be regarded as a discourse in the sense proposed here. It is more of a style that oscillates in a dualistic tension between despair and hope, death and rebirth, guilt and redemption. The accent is always on the first term. Claustrophobic themes of angst and death obsess the self, while promises of a new dawn hover in the distance. Suffering is a constant theme, punctuated now and then by a ray of hope for the centered, heroic self. Expressionism seeks a unity

of resolution within a dualistic field. If the feelings provoked by it are strong, the conflicts dramatic, and the resolutions somewhat unstable, the dimension of the enterprise seems finally univocal. Expressionism never penetrates to that astonishment of the world in which the absurdities of things in collision constantly generate the possibility of new meaning . Its intentions are too heavy, too entrenched, too a priori, to allow for that awe of making that, when interacting with critique and theory, makes the wheel of discourse turn. Yet as a style it may still embody the most appropriate response to this incomprehensibly brutal century, the one Elizabeth Bishop called the worst so far.

The Stockyard Shaman

The Kansas City of my preteen youth was divided into two quite distinct realms, two life spaces. One was more continuous, often grayed-out by stretches of school's tedium and the endless coping, the scheming, and the minidramas of family life. Then there were the stockyards . Father was a livestock man. Mother thought it was a bad influence on me to go down to the stockyards. This provided incentive enough for me to go every chance I got, Father himself was transformed body and soul upon entering this malodorous and exotic zone. The men who worked in the stockyard arrived in drab and proper attire and ascended the worn stairs to Orin Haggerty's locker room , Here, these ordinary-looking men metamorphosed, donning their various-shaped Stetsons, their lizard boots, their pearl-snapped

shirts, chaps, and straps and double belts and Mexican spurs with rowels the size of silver dollars. And all of this amidst the clouds of steam and talcum powder, the yelling, the elaborate obscenities, the bookmaking, the cigar smoke and the rattle and snap of snooker balls. There, witnessing cattle whips and wet towels flicked at unguarded rears, the boasting, the cursing, and the execution of flamboyant, three-cushion side-pocket shots at the green pool tables, I knew I had entered a different—a secret-zone. There Father glowed beneath his Stetson. I could see that he was far more at home there than at home.

The laughing and shouting and the horseplay and the jokes are long since gone from Genessee Street, and the Livestock Exchange building sits tattered and forlorn in the midst of a few token pens. Anyway, it did the last time I saw it a few years ago. But I can remember blazing summers when the acres of gates and chutes and sheds and scale houses stretched to the Kaw River, and the noise of thousands of animals from the West, the slamming of switching freight cars from the East, and the clanging of metal coming north from the Columbian Tank and Steel Company all combined in an indescribable cacophany that echoed off the bluffs that towered over the West Bottoms. I remember seeing crazed Brahma bulls rip 8-by-8 gateposts out of the bricks as if they were matchsticks, and seeing 200 head of longhorns running wild-eyed across an elevated chute, and learning that, until they were loaded onto a train in West Texas, they had never seen a man.

And within this dense and stressful labyrinth, I saw also a n occasional archer with quiver and bow float by as if from some

medieval dream, In contrast to everyone else, he crept, sometimes loitered, as he pursued his prey, the giant brown rats that flourished in the abundant grain of the pens, These rats had lost their furtive nature and were fierce and aggressive, perhaps due to their size or the general franticness of the environment. The use of firearms at such close quarters was out of the question. Traps had not effectively controlled these creatures, and cats fled at the sight of prey larger than themselves. Hence the archers. Here, parallel but contrary to the apparent purposes of the stockyards, a species of animal was housed, fattened, and then annihilated, but never, so far as I ever knew, eaten.

Also unforgettable was the medical supply store for stockmen that stood between the locker room and Shipley 's Saddlery, with its window display of a stuffed, two-headed calf and a sepia-toned photomural of an enormous sidewinder making a hit on a jack-rabbit in mid-jump. And nothing will ever smell like the place. That verdant, reeking, subhuman, terrifying smell of slaughterhouse and manure, alfalfa and wet sheep's wool, mule piss and men's sweat-all rising up in a sweltering, dusty July cloud that swirled above the rank intermingling of the Kaw and Missouri rivers below, Despite the raucousness, the color, and the high spirits of the men, I knew what the shouts of "Cudahay," "Armour," "Wilson," "Swift and Company" at the scale-house meant. This was one big zone devoted to death. The stockyards were a living funnel into those charnel-house holes. Is that why Father brought me there and, like Virgil, guided me through its noxious circles-so that I would know

earlier than most what was out there? Was that why those men went in costume, maintained nearly self-mocking macho rituals, and clung with loud good humor and even a kind of rough love to one another – since every day they were looking down the tunnel?

The third art discourse is both pervasive and submerged. It's a kind of negative discourse in some ways. Negations are as much a part of it as assertions. It involves encounters and challenges. The third discourse sometimes appears in the midst of the other two as eruptive moments of discontinuity. It is also submerged as a discourse; indeed, it has not been named as such thus far. Its epicenter would have to be located in Surrealism, and would include as its initial tremors those violent deconstructions of Dada. But the first noticeable fault line appears with the introduction of collage in Cubism—bits of the world, bits of text, set into a formalist composition.

On one level, the third discourse can be seen dialectically, in relation to formalistic art. It was nothing if not literary, and would come to be opposed totally to the iconophobia of the abstract endeavor and to its guiding notion of art as an autonomous visual enterprise. At this level, it has at times conversed, but always uneasily, with the sociopolitical text.

Whatever its disjunctive procedures and purposeful dissociations, Surrealism in its heyday was still securely in the grip of the project of modernity. At least under Breton, its aspirations were redemptive and unifying, striving, as did Breton's hero, Freud, to think the unthought in man (woman did not then think, since she

was the object of desire). Surrealism's program to liberate man from the bourgeois idea of autonomous art expressed another axiom of modernity, the will to liberate man from his repressions.

If this experiment of the 1920s failed to achieve its stated aims it was to have a wide impact nevertheless. The attempt to embed art once again in the web of life continued to reverberate throughout the century – it was a notion that, for example, animated the oeuvre of the late Joseph Beuys. The effort to turn art-making impulses away from the production of estheticized, abstract, and autonomous objects was at the same time a turn toward confrontations with sexuality and death. But unlike Expressionism's pathos in handling these topics, the third discourse more often made the confrontation ironic. Sometimes purposeful indifference becomes the strategy. This is, of course, Duchampian territory. All that proceeds from the readymade—from Pop art to the blitzkrieg of postmodernist imagery production—has to be traced back to these early seeds.

Beneath the third discourse lies a rejection of the Western myth of wholeness that continues to be supported by the remains of the enlightenment conception of the world as a reasonable entity. Unbeknownst to the artists in the early decades of this century, in science Max Planck's ideas of discontinuity, which would lead to quantum theory, were beginning to spread. It is in the rejection of a totalizing unity (toward which abstract art always points) that the third discourse must be located as it develops into the second half of the century. A variety of strategies and tactical procedures came to be employed to subvert resolution, wholeness, visual autonomy, and transcendence.

I have characterized the third discourse as submerged and discontinuous. It vanishes when its disruptive maneuvers result in the establishment of a pervasive style. Minimalism is a case in point. Its initial nontranscendent phase related to this discourse. But it immediately stepped backward into autonomous abstraction's desire for the whole, and ended in a bid for the transcendent and the heroic via phenomenological subjectivity.

The third discourse asserts that what is alive in art does not last. It is here today and gone tomorrow. The conditions that give rise to live art are available only now and then, occurring in those charged moments when destruction and creation annihilate each other, as in the collision of matter and antimatter in which a charged energy event is produced. Of course, the history of art does not focus on a genealogy of such fireworks, but very often proceeds by weary documentation of the gradual rise and fall of styles, the nearsighted tracing of influences, and various interpretive procedures. Careers and markets demand both continuity and copious production. The rationalizations of growth and development are pieties mouthed in the face of individual compulsions and market forces that drive the repetitive production of objects. The third discourse is antithetical to the history of repetitive production, of "the same"; it celebrates the fireworks and the feast days, rather than inventories the warehouse.

Such a discourse needs a name. Perhaps it could be named for the skeptical, the ironic, the doubtful. Perhaps it could be called "Philalias," love of otherness.

If some broad notion of style anchors the first of the art narratives, the story of Philalias is more that of an antistyle. Also

Dionysian in the Nietzschean sense of being intoxicated with the celebration of difference, this narrative inheres within pivotal objects. One of its identifying characteristics is its capacity to transform objects into events. Its exemplary objects are often those that in retrospect can be seen to have ushered in changes of direction and reversals of relations. This discourse presides at those sites where power is usurped and new vocabularies are appropriated. The discourse can establish within a single oeuvre an index for movement against the noncritical, the repetitive, the deadening production of a “unified” art identity and its stylistic production. However, in a given oeuvre, such otherness first ruptures and then usually expands production.

The expansion of production is of course the establishment once again of style. There, within style, Philalias is absent. Those self-conscious practices of rupture (late 1970s) or disjunctive appropriations (1980s) fall outside the third discourse insofar as they become mere stylistic techniques of production. The third discourse comes into view not as a result of a set of established practices but as a consequence of a collapse of meaning; not as a result of a conscious productive program but as an instance of refusal and negation.

The Defrocked Artist

It must have been in 1964 that I went to a panel at the Museum of Modern Art that consisted of Marcel Duchamp, William Rubin, and Alfred Barr. Rubin questioned Duchamp in a

scholarly, in an overly loud way, while Barr nearly whispered in his misty-eyed reverence. The discussion turned to the Readymades. Duchamp claimed that he never really understood them, only that he was inherently lazy but felt that from time to time he should, nevertheless, make some art. He once referred to himself as a defrocked artist. So he, Duchamp, made appointments with himself: on such and such a day, he would just have to make art. When the time arrived, he would choose something, just to get it over with, and that would be that. A Readymade: not an object he had labored over or crafted, but a mass-produced artifact available to anyone. "But how did you go about this?" queried Rubin. "Well, I would usually find myself in a hardware store on the 5th days. I would look around and choose something. That would be the Readymade," Duchamp replied. Ever the academic, Rubin persisted: "But what criteria were employed in the selection of the object?" "Well, I tried to predict which object there I might always remain indifferent toward, and that would be the one I would select," Duchamp said. At this point, Alfred Barr piped up and said, "But, oh, Marcel, why do they look so beautiful today?" Duchamp turned toward him and said, "Nobody's perfect."

If the initial negativistic rejection that characterized this third discourse resonated with the irrationalities of World War I, it may not be going too far to say that after mid-century its negations reverberated to the still incomprehensible irrationality of the holocaust. It is from this charred source that all post-Enlightenment appeals to Truth and Reason become covered with ashes. All

assaults on the unities and hierarchies of Reason are backgrounded by the Holocaust, the most singular event of the twentieth century.

The atmosphere of irony that usually surrounds the appearance of the third discourse (from Duchamp forward) can be read as a defensive response to losses of meaning—those periodic, recurring glimmers of the illegitimacy of Western hierarchies of thought and society, and of the horrors these hierarchies have precipitated in the twentieth century. Yet one must account for that distancing irony in the third discourse. Why irony, instead of more fervid, agonizing, expressionistic responses? Why so much derisive laughter, rather than drawn-out laments? Does Freud's famous dictum that wit demonstrates a refusal of suffering offer a clue? It may be that this ironic negation is akin to quantum physics' fabled vacuum, out of which such astonishing things as the universe itself roar. For into that "vacuum" of non meaning, that hole of absence made by negation, can rush a new freedom and daring, an intoxication with incongruity, hypothesis, permutation, and invention. It is at this tumultuous and unstable site that otherness itself is momentarily seized. As in the quantum world, so perhaps in art, energy can be borrowed momentarily in and from the state of nothingness.

The three discursive paradigms I have outlined are far from homologous. The formalist-abstract has for some time represented a hardened ideological position. Its latest chapter catalogues a shift toward poetic metaphors and allegorical readings. The sociopolitical paradigm presents an intermittent narrative of stops and starts on both the right and the left, employing all mediums and adopting stances that range from propagandistic commitment to detached

documentary activities to despondent complaints. This approach may herald utopias or deconstruct media representations. It always addresses power, whatever position it may take in relation to power. Needless to say, stylistic considerations are largely irrelevant to its focus.

Finally, the third discourse can be regarded as something like that other text of the discontinuous that has recently emerged: catastrophe theory. Here, ideas of evolutionary, predictable change are irrelevant. Its dynamic has to do with sudden alterations. The aleatory and the uncontainable, the unpredictable and the fleeting mark the staccato passages of this third discourse. Here is a mode of the anarchic coinciding with the particularity of individual experience. It may be true that a radical skepticism is a preliminary requirement for the concrete manifestations of this discourse, but the evidence would seem to suggest that its doubts and rejections, which on occasion issue in unforeseen works, are more intuitive than the result of a systematic critique. The possibility of a conscious practice, a strategy devolving from a theoretical analysis of its mode of movement, seems antithetical to what this discourse represents.

How, then, is one to compare these paradigmatic discourses? All are texts of regulation and legitimization. Furthermore, all produce not only artifacts and further texts, but individuals, or art selves. Each marks off, demands, and constructs a certain kind of identity. Undoubtedly, these three discourses speak antagonistically to one another. Taken together, they triangulate their respective lacks, their suppressed desires for what each excludes. For each narrative, the other two represent what is repressed. Obsessive recapitulations

of unity or difference, faith or skepticism, action or critique, commitment or doubt, oppose one another between these narratives.

Kant contended in his *Critique of Judgment* that in spite of the isolation of the esthetic, its contemplation leads to thought and to morality. Perhaps it is by virtue of art's very detachment that we are enabled to see that the energies consumed within its labyrinths of desires are less malicious than the will to power that prowls just outside it. Whatever the absurd claims and ideological apologies made on art's behalf, its discourses do not deliver us to those tyrannies perpetrated in the name of Truth. We still suffer from the consequences of that will to truth descending from Plato to Descartes to the present. Perhaps the innocence of detachment cannot be claimed for art in some of its overt political alignments. And none of art's discourses can be dehistoricized away from the politics that bear on each of their formations. But it is only those who have estheticized the political who have formed their creations in human blood.

Art, it has been argued here, arrives in the form of the layered, multidimensional, highly mediated, shifting complexes of its various discourses. In a disastrous and unforgiving century, this art may stand to the side, but nevertheless close to the increasing chill of what spins out of control. In art's irrational games and in its depth of feelings, in its awe and cynicism, its mournings and derisions, its anger and grace, it bears witness to a dark century. Perhaps in the end, the three discourses in their extended sweep only whirl around each other like harmless dust devils, as innocent as they are impotent, hardly touching down into the wreckage that continues to accumulate as we approach the millennium.

Abstract

A Study on *the Examples* of the Non-subjective Art-making in Contemporary Art

Kang, Jeong Ho

Fine Arts

The Graduate School

Seoul National University

This dissertation aims to establish the fortuitous products of non-subjective art as a part of independent and essential process of art making, and provides sets of appropriate discourse to legitimize its presence. Despite its evident presence both in speech and text forms in the modern art world, non-subjective art makings have often been blurred and dissipated within the making processes, in which the objectifications of ‘artist’ and the ‘work’ are unequivocally distinct. It has also been misconceived that the non-subjective art makings reestablished the identity of the artists’ works in the institutions and market.

This study is an attempt to approach the status quo of the

non-subjective art, which previously lied in the blind spots of overall the making processes and acknowledge it as an independent but unnamed movement different from ‘artist’ and ‘work.’ To achieve this goal, the art makings have been methodologically categorized into subjective and non-subjective makings and observed the appearances of these two makings in different stages of life.

In encountering the non-subjective art makings, it was taken into consideration that observing them in the level of *making* was as close as one can get to within the structure. The accounts of those who have experienced non-subjective art makings first-hand have become the core subjects of this study. It was affirmed from these accounts that the non-subjective processes began from the denial of core ideas such as ‘artist’, ‘work’, ‘creation,’ and continued in speech and text in attempts to capture the existence of the strange world of art they had lived through.

Therefore, this study has attempted to depict the non-subjective as an singular idea and present new sets of discourse for non-subjective makings. To do so, the word ‘work’ has been replaced as ‘example,’ ‘artist’ as ‘nobody,’ ‘creation’ as ‘repetition.’

In order to illustrate this previously established singularity of the non-subjective art makings, the following works of art have been described as *repeated examples* of non-subjective art makings by *nobody* :

1. Bicycle Wheel, 1913, Neuilly, ~~Marcel Duchamp~~
2. Rotting Oranges, 1991, Cachoeira, ~~Gabriel Orozco~~
3. Traces on Metal Plates, 1977, Seoul, ~~Gwiwon Oh~~

4. Wooden Box, 1961, New York, ~~Robert Morris~~
5. Traces on Wall, 2016, Seoul, ~~Hyuncheol Ok~~

This study attempts to explore the new shapes of discourse that can hold the examples of non-subjective art makings in speech and text and to stay open to the level of performance in which these examples are manifested. The examples previously mentioned, Bicycle Wheel, Rotting Oranges, Traces on Metal Plates, Wooden Box, and Traces on Wall are the outcomes that are closely associated with specific historical context such as '1913 in Neuilly,' '1991 in Cachoeira,' '1977 in Seoul,' '1961 in New York' and '2016 in Seoul;' however, they circumvent and negate other identities in such a way as '~~Marcel Duchamp~~,' '~~Gabriel Orozco~~,' '~~Gwiwon Oh~~,' '~~Robert Morris~~,' and '~~Hyuncheol Ok~~.' Therefore, the illustrated examples depicted to have been manifested in different time and space produce consistent some of discourses and generate a platform that can be resonated with *here and now* by *nobody*.

This study is an initial essay dedicated to establish a singular sets of discourse for non-subjective art makings and a leading study for following research of undiscovered ones.

Key words: non-subjective art making, subjective art making, nobody, example, repetition, resonance, singularity, identity